
OFFICE OF THE DIRECTOR GENERAL OF ARCHÆOLOGY
Library Regr No
* INDIA. *

REVUE

ARCHÉOLOGIQUE

JUILLET—DÉCEMBRE 1891



ANGERS, IMP. A. BURDIN ET Cie, RUE GARNIER, 4.

REVUE
ARCHÉOLOGIQUE

PUBLIÉE SOUS LA DIRECTION

DE MM.

ALEX. BERTRAND ET G. PERROT

MEMBRES DE L'INSTITUT

TROISIÈME SÉRIE. — TOME XVIII

JUILLET-DÉCEMBRE 1891

PARIS
ERNEST LEROUX, ÉDITEUR
28, RUE BONAPARTE, 28

1891



ÉTUDES

SUR QUELQUES CACHETS

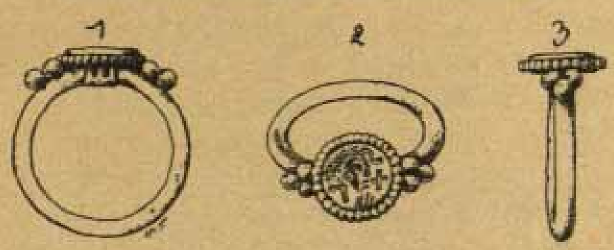
ET

ANNEAUX DE L'ÉPOQUE MÉROVINGIENNE

(*Suite*[1])

CLI

BAGUE AVEC EFFIGIE ET LES INITIALES S·L·



Cette bague, que nous croyons inédite[2], a été trouvée dans le village de Barleux (Somme)[3]. Elle a appartenu, d'abord, à feu M. Alfred Danicourt, et a passé, depuis, grâce à la libéralité de cet antiquaire distingué, dans les vitrines de l'important Musée de Péronne.

C'est un anneau d'argent, qui a 18 millimètres d'ouverture et dont la tige a 2 millimètres d'épaisseur.

1. Voir la *Revue archéolog.*, 3e série, année 1884, t. I, p. 141 ; t. II, p. 1, 193, 257 ; année 1885, t. I, p. 168, 305, et 348 ; t. II, p. 42, 44, 45, 46, 129 et 321 ; année 1886, t. I, p. 20, 216 et 341 : t. II, p. 1, 40, 137 et 213 ; année 1887, t. I, p. 47, 180 et 289 ; t. II, p. 42 et 295 ; année 1888, t. I, p. 23 et 296 ; t. II, p. 175 ; année 1889, t. I, p. 38 et 309 ; t. II, p. 1 et 309 ; année 1890, t. I, p. 1, 177 et 321 ; t. II, p. 365 ; année 1891, t. I, p. 277 et t. II, p. 1.

2. C'est à M. Henri de la Tour, attaché au Cabinet des médailles de la Bibliothèque nationale, que je suis redevable des dessins qui ont servi à la reproduction de cet intéressant bijou.

3. Barleux est un chef-lieu de commune, dépendant des canton et arrondissement de Péronne.

Le chaton, de forme ronde, soudé sur la tige, est accosté, à droite et à gauche, de trois cabochons en argent également soudés sur la baguette, et disposés en feuilles de trèfle, comme on les voit dans un si grand nombre d'anneaux mérovingiens, dont ils sont le trait distinctif.

Le chaton, bordé d'un cordon de perles, a 12 millimètres de diamètre, y compris cette bordure. Il porte, grossièrement gravée, une figure de profil, avec la chevelure rejetée en arrière, et accostée des lettres S et L[1], dont chacune est précédée ou suivie d'une croisette.

Cette effigie et ces lettres sur le chaton rappellent naturellement à l'esprit un anneau d'or du Cabinet des médailles, que nous avons précédemment décrit[2], et qui présente, à droite et à gauche de la figure, les lettres S et R. Ces caractères, que l'on avait longtemps interprétés par *Sigebertus Rex*, nous avons montré qu'il convenait bien plutôt d'y voir simplement l'initiale de *Signum* et celle du nom du propriétaire de l'anneau, tel que *Rodulfus*, *Rotbertus*, ou tout autre vocable commençant par R.

Sur notre bague, S a sans doute la même signification de *Signum* ou *Sigillum*, et le L est l'initiale du nom du personnage pour lequel le bijou a été fabriqué et dont on a tenté fort inhabilement d'ailleurs de reproduire les traits.

CLII

ANNEAU SIGILLAIRE DE MISA

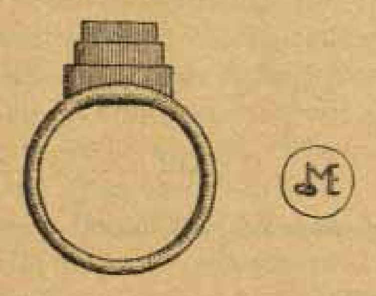
Voici une bague en or, qui appartient à la collection Zankovich du Cabinet impérial de Vienne[3] où M. le baron J. de Baye, mon

1. Il y a, au-dessous de cette grossière effigie, des marques où l'on pourrait, à la loupe, lire en petits caractères INI; mais nous croyons qu'il faut y voir plutôt les lignes maladroitement tracées d'une sorte de buste quadrillé.
2. Voir le nº XXVII des présentes Études.
3. Cet anneau est inscrit, sous le nº 215, dans le *Catalogue du Cabinet impérial*.

savant et obligeant confrère à la Société des Antiquaires de France, a recueilli des empreintes et exécuté les dessins à l'aide desquels j'ai pu faire figurer ce bijou en tête de la présente notice.

Cette bague a 20 millimètres d'ouverture; le jonc, de forme ronde, a 3 millimètres d'épaisseur.

Le chaton, soudé sur le jonc, est également de forme ronde et se compose de trois plaques superposées, en retrait les unes à l'égard des autres; la plaque inférieure a 14 millimètres; celle qui la surmonte 10 1/2, et la troisième 8 1/2.



Sur celle-ci, est gravé un monogramme comprenant les lettres suivantes :

1° Un M, qui apparaît à la fois comme lettre principale et comme soutien des trois autres;

2° Un I, formé par le prolongement remarquable du premier des deux traits obliques intérieurs du M;

3° Un S attaché à la première barre verticale du M et coupé par elle;

4° Enfin un E terminal, dont les traits horizontaux sont attachés à la deuxième verticale du M.

Le tout nous donne le nom de MISA, au génitif

MISE

le mot *Signum* étant sous-entendu, ou bien plutôt étant représenté par le S barré du monogramme, comme nous l'avons plusieurs fois observé au cours des présentes Études[1].

1. Voir ci-dessus les n°s LXV et XCVI.

Dans cette dernière hypothèse, le S de notre monogramme aurait un double emploi et il faudrait lire :

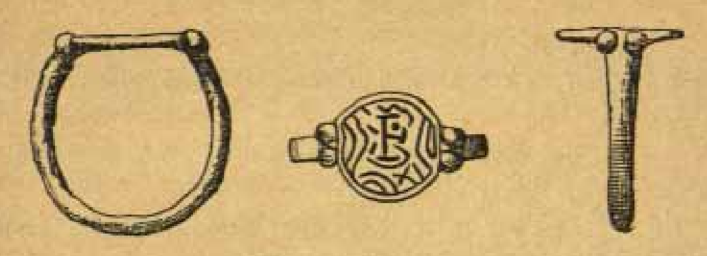
S(*ignum*) MISE.

Le vocable *Misa*, de provenance germaniqué, se rencontre dans un document du VIIIe siècle, cité par Förstemann [1].

Nous ignorons quelle est la localité et même le pays où ce bijou a été découvert, mais la forme des caractères qui composent le monogramme germanique dont il est orné, nous autorise à le considérer comme très probablement originaire des contrées arrosées par le Rhin.

CLIII

BAGUE INÉDITE AVEC MONOGRAMME AU CHATON



La bague en bronze ici reproduite, a été trouvée à Verdes, chef-lieu d'une commune du département de Loir-et-Cher, limitrophe du département d'Eure-et-Loir [2], dans un sarcophage en maçonnerie, qui renfermait, avec une boucle et des clous en fer, des débris d'ossements qu'on a jugés être ceux d'un homme [3]. Elle appartient à M. J. Vallée, secrétaire de la mairie de Mont-

1. Meichelbeck, *Histor. Frisingensis*, saec. VIII, nº 19; dans Förstemann, *Personennamen*, col. 932. On trouve aussi : *Amisa*, dans les *Traditiones Wissenburgenses*, ann. 774, nº 71; et *Emisa* dans Goldast, *Rer. Alamanicar. Scriptores*, t. II, a. 122, 130 (Förstem., col. 79).

2. Verdes est dans le canton d'Ouzouer, arrondissement de Blois.

3. Lettre de M. Vallée fils, professeur de mathématiques au collège de Châteaudun (Eure-et-Loir), du 20 octobre 1890.

l'Héry (Seine-et-Oise), qui me l'a très obligeamment communiquée.

Cet anneau a 22 millimètres d'ouverture entre le chaton et le côté opposé de la baguette, 20 seulement dans l'autre sens. La baguette a, près du chaton, 5 millimètres de hauteur, 3 1/2 du côté opposé. Le chaton, soudé sur la baguette, et de forme presque ronde, a 14 millimètres 1/2 de hauteur sur 13 de large entre les globules ou cabochons géminés dont il est accosté.

Au centre du chaton, entre divers ornements rudimentaires, sont gravés des caractères difficiles à définir, dans lesquels on peut distinguer avec quelque probabilité : 1° un E, dont la barre horizontale, partant du centre de la haste verticale, se termine par un crochet qui en ferait peut-être un L; 2° au-dessous de cette lettre (E), un C couché, dont les crochets enserrent la partie inférieure de la haste; 3° au-dessous du C, des traits qui semblent former un X et un I; 4° enfin, au-dessus de la lettre E, un ou deux caractères mal tracés, au sujet desquels nous omettrons de faire aucune supposition.

A plus forte raison devons-nous nous abstenir de toute conjecture relativement au nom propre que l'on a voulu assurément inscrire sur le chaton de notre anneau.

CLIV

ANNEAU AVEC EFFIGIE, PROVENANT DU TOMBEAU DE WITTISLINGEN (BAVIÈRE)

Parmi les objets qui furent recueillis dans une tombe masculine découverte en 1881 à Wittislingen (Bavière), et qui furent acquis par le Musée national de Munich[1], figure la bague en or

1. Voici la liste de ces objets : une fibule circulaire en or, avec incrustations de jacinthes ou grenats; une fibule allongée en argent, ornée de nielles, filigranes et pierreries, et portant au dos une inscription latine; trois bandes de

qui fait l'objet de la présente notice. Elle a été sommairement décrite par M. le baron J. de Baye dans la *Gazette archéologique*[1], où le chaton seul a été représenté. C'est à l'aide d'un fac-similé soigneusement exécuté et que cet antiquaire distingué nous a obligeamment communiqué, que nous avons fait reproduire cet intéressant bijou sous trois aspects, pour en faciliter autant que possible l'appréciation.



Notre anneau a 19 millimètres d'ouverture; la largeur de la tige est de 2 millimètres 1/2; le chaton, de forme arrondie, a 19 millimètres de diamètre; il est soudé sur la tige, de même que les trois cabochons ou globules d'or disposés en feuille de trèfle, dont il est accosté.

Sur ce chaton est représentée une tête de face, barbue, coiffée d'une sorte de chapeau, casque ou diadème à rayons, dont les deux bouts, s'abaissant de chaque côté du visage, se terminent par un annelet ou boule percée. Au-dessus, l'on voit des ornements difficiles à définir; et au-dessous de l'effigie, une sorte de support à trois pieds, remplaçant le buste.

Le personnage, assurément de haut rang, qu'on a eu l'intention de figurer, était le propriétaire de l'anneau, au moyen du-

feuilles d'or estampées formant les éléments d'une croix destinée à être fixée sur le vêtement; une épingle à cheveux en bronze, ornée d'une boule d'or; une petite cassolette en argent; une partie de boucle de ceinture en argent; un bassin en cuivre, à anses droites; un coquillage, *Cyprea tigris*; une rondelle ajourée en bronze. Ce mobilier funéraire est classé au Musée de Munich sous les n°s 235 et 236.

1. Année 1889.

quel il devait sceller sa correspondance et les actes dans lesquels il était partie ou témoin.

A quelle nationalité appartenaient ce personnage et l'artiste qui a confectionné notre bijou? A quelle époque peut-on placer approximativement sa fabrication?

C'est ce que nous allons rechercher à l'aide des éléments que nous offrent la bague même dont il s'agit et un autre objet recueilli, avec elle, dans la sépulture de Wittislingen.

Cet objet est une fibule allongée en argent, qui porte au dos une inscription latine, dont une partie seulement a pu être déchiffrée; mais cette partie suffit pour permettre d'y reconnaître, sans hésitation, l'inscription funéraire d'un personnage appelé *Uffila*[1]. Or, la forme de ce nom et surtout la syllabe terminale sont incontestablement gothiques et rappellent tout aussitôt, comme l'a observé M. J. de Baye, le nom du célèbre *Ulfilas*, qui fut au IV[e] siècle, comme on sait, évêque des Goths établis dans la Dacie, la Thrace et la Mœsie[2], et fit, pour leur instruction, une traduction des livres saints en langue gothique[3]. Ce nom d'Uffila rappelle encore celui d'*Hunila*, femme gothe d'origine et de sang royal, dont nous avons décrit, dans une de nos précédentes Études, une magnifique bague en or trouvée à Laubenheim, près de Bingen, duché de Hesse-Darmstadt[4]. Il est à remarquer que ce dernier bijou porte au chaton, comme celui de Wittislingen, l'effigie de la personne pour laquelle il avait été fait, mais de plus son nom en toutes lettres[5].

De ce qui vient d'être dit, il résulte que le personnage figuré sur le chaton de l'anneau de Wittislingen, était indubitablement d'origine gothique.

1. J. de Baye, *Le tombeau de Wittislingen en Bavière*; dans *Gazette archéol.*, année 1889; tiré à part, p. 9.

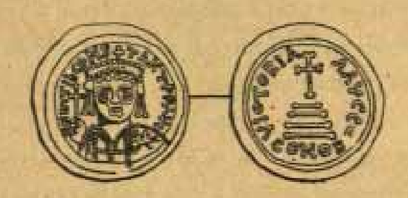
2. Et surnommés *Goths occidentaux*, *West-Goths*, *Wisigoths*, par opposition aux *Ostro-Goths* ou *Goths orientaux*.

3. Ulfilas ou Ulphilas est mort, suivant les uns vers 376, et suivant d'autres au plus tard en 378.

4. Voir ci-dessus le n° LXI.

5. Seulement la tête est de profil, tandis que celle de Wittislingen est représentée de face.

Une autre circonstance caractéristique de cette origine ressort du dessin et du travail de l'effigie. Il est curieux en effet de constater l'analogie qui existe entre cette *figure de face et sa coiffure*, (chapeau, casque ou diadème à rayons) et celles qui sont gravées au droit des monnaies frappées, aux VIe et VIIe siècles, par les rois *visigoths* d'Espagne [1]. Je signalerai particulièrement celle que M. Aloïs Heiss qualifie de « deuxième type général » des monnaies de ces souverains, et qui est très probablement, d'après le savant numismatiste, le second des monnayages du roi Léovigilde (573-586). Nous la reproduisons ici [2].



D'un autre côté, d'après la forme des caractères de l'inscription funéraire d'Uffila, il y a lieu d'en faire remonter la date à la première moitié et préférablement au premier quart du VIIe siècle [3], c'est-à-dire à une époque très rapprochée du règne de Léovigilde.

Ces coïncidences porteraient à penser que le petit monument qui nous occupe a pu être fabriqué au commencement du VIIe siècle, dans le royaume des Visigoths au sud des Pyrénées, pour un haut personnage, peut-être même un souverain de ce pays, qui serait accidentellement décédé et aurait été enseveli dans une région germanique.

Mais, outre ce que cette hypothèse aurait d'arbitraire et d'in-

1. Aloïs Heiss, *Monnaies des rois visigoths d'Espagne*, grand in-4, Paris, 1872, ouvrage couronné par l'Académie des inscriptions et belles-lettres; pl. I à V; à signaler le n° 28 de la pl. III.

2. Ce type est reproduit, en vignette, à la page 29 de l'ouvrage précité, n° 15.

3. Voir le mémoire déjà cité sur le *Tombeau de Wittislingen*, tiré à part, p. 10. M. de Baye la ferait descendre à la fin du VIIe siècle; mais les inscriptions longobardes dont il la rapproche et qui sont datées de 635 et 626-652, contrarient cette indication.

vraisemblable, il faudrait, pour l'admettre, ne pas tenir compte : 1° d'un fait semblable et certain, la découverte en Germanie de l'anneau sigillaire de *Hunila*, femme gothe d'origine et même de sang royal, anneau par nous décrit, dans une de nos précédentes Études ; 2° de cet autre fait que le pays habité au VIIe siècle par les Bavarois avait été, au moins en partie, occupé par les Goths[1], et qu'il est assez naturel de supposer que ceux-ci y avaient laissé une certaine quantité de familles, qui y avaient perpétué leurs mœurs, leurs instincts et l'usage de leurs procédés industriels ou artistiques, ce qui expliquerait à la fois la sépulture d'un personnage de cette race et les ressemblances, sans cela peu compréhensibles, que nous avons signalées.

Mais il y a d'autres raisons encore en faveur de cette explication.

L'anneau de Wittislingen n'est pas le seul monument où l'on trouve la trace de l'art gothique ; il est également visible sur une monnaie anglo-saxonne[2], un *sceatta* conservé au Musée Britannique et que nous reproduisons ici d'après la figuration qu'en a donnée M. C.-F. Keary[3].



On ne peut se refuser à y reconnaître les effets de cette in-

1. A l'époque de la mort de Théodoric (526), les Ostrogoths possédaient, avec une portion de la Rhétie, le *Noricum*, dont la Bavière occupe une partie. Plus tard, les Francs austrasiens envahirent le duché de Bavière, sous les règnes de leurs premiers souverains Théodoric, vulgairement appelé Thierry (511-534) et Théodebert Ier (534-548).

2. La tribu germaine des Angles était établie dans la partie orientale du Holstein, et les Saxons primitifs (de l'époque mérovingienne) habitaient une contrée arrosée par l'Elbe, la Lippe, le Veser, et qui s'étendait jusqu'à la Baltique et au Danemark.

3. *Catalogue of English coins in the British Museum, Anglo-Saxon series*, London, 1887, p. 16, n° 146, et pl. III, n° 17. Cette intéressante pièce m'a été obligeamment signalée par M. Adrien Blanchet, employé au Cabinet des médailles de la Bibliothèque nationale.

fluence artistique, dont l'extension dans la région bavarienne est ainsi encore mieux démontrée.

Ces observations viennent, comme on voit, à l'appui de la thèse soutenue par M. J. de Baye, au Congrès historique et archéologique de Namur, touchant l'action prépondérante exercée par les Goths, sous le rapport que nous envisageons, dans l'occident comme à l'orient de l'Europe[1]. Cette nation, la plus puissante assurément des tribus germaines, qui établit la première, et entretint le plus longtemps d'étroites relations avec l'Empire, fut aussi la première à combiner ses conceptions et ses procédés artistiques et industriels avec ceux des Byzantins. De là naquit un art nouveau, capricieux, élégant dans son originale variété, qui se répandit en tout sens, de la mer Noire et de la mer d'Azow à l'océan Atlantique, de la Baltique et des bords de la Vistule aux rivages méditerranéens ; un art, dont les produits charmants se retrouvent chez les peuples les plus divers, dans des contrées séparées les unes des autres par d'immenses espaces, dont enfin « l'homogénéité atteste la communauté d'origine »[2].

Toutefois, en ce qui concerne l'anneau d'Uffila, il y a une très importante réserve à faire. C'est bien dans son ensemble un ouvrage gothique. Mais il nous offre un détail qui a un tout autre caractère. Le chaton, est, avons-nous dit en décrivant le bijou, accosté de trois cabochons ou globules, disposés en feuilles de trèfle et soudés sur la tige. Or, comme nous avons eu tant de fois l'occasion de le noter au cours des présentes Études, les ornements de cette sorte sont une des marques distinctives, la plus caractéristique peut-être, de l'orfèvrerie franque.

Il faut donc croire que, dans la contrée où fut confectionnée la bague provenant de la sépulture de Wittislingen, l'orfèvre, tout en continuant d'observer, pour l'exécution du chaton, les traditions de l'art gothique, encore en honneur dans le pays ou au

1. *De l'influence de l'art des Goths en Occident*, grand in-4, Paris, 1891. Ce mémoire substantiel a été lu au Congrès historique et archéologique de Namur, dans sa séance du 6 août 1890.

2. *Ubi supra*, p. 6.

moins dans son atelier, suivait, sous certains rapports, les règles ou plus exactement les pratiques des Francs, et que la technique de ces nouveaux dominateurs de l'Europe occidentale, greffée pour ainsi dire sur celle de leurs prédécesseurs, se substitua à celle des artisans de Byzance et de Rome.

M. Deloche.

LES SCULPTURES EN TUF

DE L'ACROPOLE D'ATHÈNES

Deuxième article[1].

(PLANCHE XIII-XIV)

IV

La salle Ire du Musée de l'Acropole renferme, à côté du fronton qui a pour sujet le combat d'Hercule contre l'Hydre, les débris d'un autre fronton qui représentait la lutte d'Hercule et de Triton[2]. Quelques archéologues ont pensé que les deux œuvres

1. Voyez la *Revue* de juin-juillet.

2. Catalogue (1888) du Musée de l'Acropole, n° 2. — Découvert en 1882 et 1886. Publié par Purgold, 'Εφημ. ἀρχαιολ., 1885, p. 242; planche VII, fig. 5, de l'année 1884. Cf. Meier, *Mittheil. Athen*, X, p. 327; Studniczka, *ibid.*, XI, p. 61, planche II.

Les deux dessins donnés par M. Purgold et M. Studniczka ne concordant pas entre eux, et quelquefois ne concordant pas non plus avec les photographies qu'on trouve dans le commerce, quelques mots sont nécessaires pour expliquer ces différences. — Le fronton, ou du moins ce qui en reste, est composé de plusieurs morceaux lesquels n'ont été retrouvés et rajustés que successivement et à des intervalles divers. Le plus important (torse de Triton entouré par les bras d'Hercule, et tête de Triton) est déjà reproduit par une gravure médiocre et très confuse dans le compte rendu des fouilles de 1882, par M. Mylonas, 'Εφημ. ἀρχαιολ., 1883, p. 39. — Le même fragment, dans la planche de M. Purgold, est augmenté de l'avant-bras droit de Triton et de la main tendue en avant. — Ces deux fragments se retrouvent dans le dessin de M. Studniczka, augmentés encore d'un fragment du corps écailleux de Triton et du mollet droit d'Hercule. Cette troisième reproduction donne tout ce qui avait été retrouvé du fronton dans les fouilles de 1882. — Un nouveau fragment, découvert en 1886, comprend le bas du torse de Triton et le commencement de la partie écailleuse de son corps, et les deux jambes d'Hercule, à l'exception du mollet droit, antérieurement trouvé, et du pied droit qui a disparu. — Les photographies qui se vendent aujourd'hui à Athènes donnent l'ensemble de tous les fragments, remis à leur place.

devaient provenir du même édifice : M. Purgold a émis le premier cette opinion, et M. Studniczka l'a soutenue ; mais M. Meier l'a combattue, non sans raison, il me semble.

On dit que l'un et l'autre fronton offrent les mêmes dimensions. D'abord, la chose est-elle sûre? On peut mesurer exactement le premier; on ne saurait déterminer d'une façon rigoureuse les mesures du second, dont il reste trop peu de fragments. Il est visible que les dimensions sont à peu près les mêmes, mais on ne doit pas se contenter d'un à peu près : la différence serait-elle petite, il suffirait qu'elle existât pour que les deux œuvres ne pussent avoir appartenu au même temple; et il n'est pas certain qu'elle n'existe pas. En admettant encore l'identité des dimensions, il n'y aurait point nécessité absolue de conclure que les deux œuvres dont il s'agit proviennent d'un seul et même édifice. On a appris par la diversité des débris d'architecture, retrouvés au cours des fouilles, que le nombre des édifices qui s'élevaient sur l'Acropole au vi[e] siècle, était considérable, « plus considérable, dit M. Purgold[1], qu'on ne pouvait se le figurer ». Puisqu'il y en avait tant, serait-ce une si grande hardiesse de supposer qu'il pouvait y en avoir deux, qui fussent de dimensions pareilles?

On alléguait que les deux frontons avaient été retrouvés au même endroit, et, pour ainsi dire, ensemble (au sud-est du Parthénon). L'argument n'a pas beaucoup de valeur pour qui a suivi de près les fouilles de l'Acropole, et constaté l'accumulation, dans certains remblais, de sculptures dont les provenances étaient évidemment diverses. On remarquera, d'ailleurs, que c'est à un autre endroit de l'Acropole (et à un autre moment, en 1886), qu'a été découvert un des morceaux les plus considérables du deuxième fronton.

Enfin, on ajoutait que les deux œuvres étaient étroitement liées, inséparables l'une de l'autre, parce qu'elles sont toutes deux relatives à Hercule. Raison qui ne vaut plus guères, au-

1. Ἐφημ. ἀρχαιολ., 1885, p. 248.

jourd'hui que l'on a déterré sur l'Acropole d'autres sculptures en tuf qui représentent encore Hercule et que l'on sait la place prépondérante qu'occupaient les exploits de ce héros dans la décoration extérieure des vieux temples athéniens.

Les motifs invoqués pour rattacher les deux frontons à un même temple ne sont donc pas de nature à entraîner la conviction. Ils paraîtront d'autant plus négligeables que l'on accordera plus d'importance aux considérations d'art et de technique. La vue la plus superficielle de ces œuvres, la plus rapide comparaison, faite en quelques coups d'œil, donne l'impression nette qu'elles diffèrent beaucoup l'une de l'autre, et un examen approfondi, loin d'affaiblir cette impression première, a pour résultat de la confirmer invinciblement. En sorte que, même si l'on venait à découvrir une preuve positive de la liaison architecturale de ces deux groupes de sculptures, il faudrait toujours reconnaître, à mon avis, — et c'est là que j'en voulais venir, et c'est à cela seul que je tiens, — qu'elles n'ont pas été exécutées par le même artiste, ni surtout à la même époque, et qu'elles marquent deux étapes différentes dans le développement de la statuaire. M. Studniczka n'en a pas jugé ainsi : non pas qu'il ait songé à nier des dissemblances qui sont évidentes ; seulement il s'est efforcé de les atténuer, et, après les avoir réduites, de les expliquer par des raisons tirées de la nature même du sujet traité. Mais il me paraît que son effort, cette fois, n'a pas été aussi heureux qu'à l'ordinaire[1].

1. Je ne m'occupe ici que des différences qui existent entre les deux œuvres au point de vue de la plastique. Mais je signalerai aussi, en passant, la très grande différence qui les sépare pour ce qui est du coloris. S'il est malaisé d'admettre que les deux frontons d'un même temple aient été sculptés l'un en bas-relief, l'autre en haut-relief, il est peut-être encore moins admissible que le système de la décoration peinte ait tellement varié de l'un à l'autre, alors que les anciens Grecs, comme on sait, se sont toujours préoccupés de mettre de l'harmonie entre les couleurs dont étaient revêtues toutes les parties d'un édifice (voy. *Bull. de Corr. hellén.*, XIV, p. 559). M. Studniczka n'a point triomphé de cette difficulté, qui s'ajoute à beaucoup d'autres. Il a bien proposé deux explications (*Mittheil. Athen*, XI, p. 62-63) : mais, pour la première, je prie qu'on se reporte à une déclaration postérieure (*ibid.*, p. 186, note 3), qui équivaut à un désaveu ; et quant à la seconde, d'après laquelle la couleur rouge

Si je suis plus frappé de ces dissemblances que ne l'a été M. Studniczka, et si je les trouve fort significatives, c'est que je suis convaincu (j'ai donné les motifs de ma conviction dans les chapitres précédents) qu'à l'époque où furent sculptés les ouvrages en tuf dont il s'agit ici, la technique était encore tout l'art, ou presque tout, que cette technique a suivi un progrès continu et régulier, et que, par conséquent, deux œuvres, qui témoignent l'une par rapport à l'autre d'un changement notable dans la technique, ne peuvent pas être exactement contemporaines. Il reste à montrer qu'en effet le fronton d'Hercule et de Triton, comparé au fronton de l'Hydre, prouve chez son auteur une science moins timide et des procédés plus avancés, et que, en passant de l'un à l'autre, la sculpture a réellement fait un grand pas.

On remarquera d'abord que la matière employée n'est pas la même : ce n'est pas, comme tout à l'heure, une pierre pétrie de coquilles et de sable, extrêmement fragile et tendre, mais un tuf sans coquilles, et plus dur, plus lourd, plus serré de grain. Le sculpteur a donc renoncé volontairement aux facilités qui eussent résulté pour son travail du choix d'un tuf plus friable et plus mou : c'est dire qu'il se sentait déjà un peu moins dépendant de la matière que ne l'était l'auteur du fronton de l'Hydre; qu'il savait sans doute mieux se servir des instruments, ou qu'il en avait à son service de meilleurs, auxquels il pouvait demander davantage. De toute façon, il a été réalisé dans la qualité de la matière employée un progrès, lequel n'est que la conséquence immédiate d'un progrès antérieur réalisé dans l'outillage et dans les connaissances techniques de l'ouvrier.

Ce qui s'ensuivit au point de vue de l'art apparaît clairement. L'artiste put donner plus de saillie à ses figures et les détacher en partie de la plaque, expérience qu'il n'eût pas osé tenter avec la pierre trop peu ferme dont est fait le fronton précédent; bref

foncé des chairs d'Hercule et de Triton servirait à indiquer qu'ils font de violents efforts, — et qu'ils ont chaud, — elle est plutôt faite pour étonner que pour convaincre, et je ne crois pas que M. Studniczka puisse y tenir beaucoup.

il put laisser le bas-relief pour le haut-relief. M. Studniczka a bien vu lui-même que le plus ou moins d'épaisseur du relief, dans ces sculptures primitives, dépend nécessairement du plus ou moins de résistance du tuf; mais il croit que, dans le cas présent, c'est parce que le sculpteur voulait avoir une saillie plus forte qu'il a recherché une pierre plus ferme. Pour moi, je pense que les vieux imagiers mesuraient leur *vouloir* à leur *pouvoir*, et qu'ils n'ont *voulu* exécuter une grande œuvre en haut-relief que lorsqu'ils ont *pu* travailler la pierre, relativement dure, qu'exige le haut-relief; c'est-à-dire qu'ils ont, dans des essais répétés, mis leurs outils et leur science naissante aux prises avec des matériaux moins dociles que ne l'était le tuf du fronton de l'Hydre, et, s'étant rendus maîtres après quelque effort de ces matériaux, d'une qualité meilleure, ils ont alors, tout naturellement et sans calcul, recueilli les bénéfices de cet effort et de ce progrès, en se trouvant à même de donner à leurs figures un relief plus considérable. Quand M. Studniczka dit que la pierre avait été choisie plus dure parce que la sculpture devait être en haut-relief, cela implique que le sculpteur était également capable de travailler une pierre plus tendre ou une pierre plus dure, et qu'il se décidait pour l'une ou pour l'autre d'après les convenances du sujet qu'il avait à représenter. A ce compte, la question que j'étudie ici, à savoir comment les artistes opérèrent le passage des matières tendres à des matières de plus en plus dures, serait simplement supprimée, et des œuvres taillées dans les espèces de tuf les plus différentes seraient néanmoins contemporaines. Mais je n'accepte pas cette façon de voir. Le sujet à représenter, quel qu'il fût, ne pouvait communiquer au sculpteur la science technique qui lui manquait et le rendre capable, par une inspiration soudaine, de traiter une matière qui lui fût nouvelle et opposât des difficultés inconnues de lui. Si on admet que le sculpteur était fort préoccupé de ces difficultés de métier (et il n'y a guères moyen d'en douter), nous n'avons pas le droit, nous-mêmes, d'en faire bon marché; l'essentiel, à qui veut suivre le développement de l'art dans sa première période, est toujours

de noter avec exactitude, pour les ouvrages les plus importants, le rapport qu'il y a entre la science de l'ouvrier et les matériaux qu'il emploie. — Je resserre mon argumentation dans les deux paragraphes suivants :

1) Le tuf qui a servi pour le fronton de l'Hydre est une matière détestable, aussi peu propre que possible à la statuaire; mais elle se laisse tailler sans peine : c'est pourquoi l'artiste l'a choisie. Il connaissait d'autres pierres, exemptes des défauts qu'a celle-là : il n'en a pas voulu, parce qu'elles étaient plus dures, et qu'il n'était pas de force à en venir à bout. Maintenant, le tuf qu'il employait étant fragile et peu sûr, il sentit qu'il ne devait donner à ses figures qu'une faible saillie : cette contrainte apparaît visiblement dans les corps des deux chevaux, qui sont comme rentrés l'un dans l'autre, et dans le corps de l'Hydre, qui est trop aplati et trop mince pour sa longueur et devrait sortir davantage de la plaque.

2) Dans le fronton d'Hercule et de Triton, le corps de reptile a bien toute la saillie et la rondeur qui conviennent; les deux combattants enlacés se distinguent bien l'un de l'autre; le sculpteur a fixé lui-même, à sa volonté, l'épaisseur du relief : cela, parce qu'il n'avait rien à craindre de la fragilité de la pierre. Mais cette pierre, plus dure, était, en conséquence, plus difficile à travailler : à l'époque du premier fronton, les artistes reculaient devant cette difficulté; à l'époque du second, ils en avaient triomphé. Les deux œuvres sont donc séparées par un intervalle qui correspond à tout le temps et à la somme de tous les efforts qu'il a fallu pour réaliser dans la matière, dans l'outillage, dans tout ce que comprend le mot *technique*, un si sérieux progrès[1].

1. Je veux signaler encore, pour finir, la récente interventon dans le débat de M. Brückner (*Mittheil. Athen*, XV, p. 119), qui s'est rangé à l'avis de MM. Purgold et Studniczka. Or, voici l'argument nouveau apporté par M. Brückner : ayant observé que les deux grands groupes en tuf de l'Acropole (desquels je parlerai plus loin) font l'un une saillie de 0m,60 et l'autre une saillie de 0m,42, et, malgré cette différence de 0m,18, appartiennent cependant tous les deux au même édifice, M. Brückner prononce que le fronton de l'Hydre et le fronton d'Hercule et Triton doivent, sans plus de contestation, être rapportés au même temple, puisque la différence d'épaisseur qui existe entre eux n'est également

Ce progrès en appelle un autre. Les essais des artistes en quête de matériaux meilleurs exerçaient leur main et ajoutaient à leur habileté ; c'était ensuite la conscience qu'ils prenaient de leur habileté accrue qui les poussait à de nouvelles tentatives sur une matière moins mauvaise. Un changement de matière indique que le sculpteur s'est élevé de quelques degrés dans la pratique de son métier, et permet d'affirmer à l'avance que les formes de ses figures doivent être mieux étudiées, tendre à plus d'exactitude et de vie. Tel est bien, en effet, le nouveau progrès que l'on constate sur le fronton d'Hercule et de Triton. Par malheur, on ne peut pas le constater avec autant d'abondance que l'on voudrait, les débris qui restent n'étant pas fort nombreux, et la plus grande partie de ces restes étant mutilés et presque informes. Mais un morceau considérable est demeuré pourtant dans un état de bonne conservation ; c'est celui qui comprend les deux jambes d'Hercule, collées au corps de Triton. Par ce morceau il nous faut juger du mérite artistique de l'œuvre entière. Or, il se trouve que nous pouvons le rapprocher d'une partie tout à fait analogue du fronton de l'Hydre : bien que l'attitude d'Iolaos, debout et prêt à monter dans le char, soit très différente de celle d'Hercule agenouillé, étouffant Triton, on remarquera que, dans l'une et l'autre figure, la jambe gauche est pliée suivant le même angle, et la cuisse droite allongée à peu près de même par rapport à la jambe gauche. Il est donc possible, sur ce point, de comparer de très près les deux sculptures.

que de 0m,18, le premier faisant une saillie d'environ 0m,03 et le second une saillie de 0m,20 ou 0m,21. — Voilà un singulier sophisme. Les deux grands groupes peuvent bien être différemment épais ; mais cette différence ne frappe pas les yeux, parce que *tous les deux* sont taillés en *ronde bosse*, et suivant les mêmes principes d'art. Au contraire, le fronton de l'Hydre est un *bas-relief*, et le fronton d'Hercule et Triton est un *haut-relief* ; ils appartiennent donc à *deux genres de sculpture différents*. Prétendre qu'un écart de 0m,18 dans l'épaisseur entre un bas-relief et un haut-relief ne signifie rien de plus que le même écart entre deux grandes sculptures en ronde bosse, fermer les yeux à des dissemblances primordiales, essentielles, et réduire toute comparaison à un simple rapprochement de chiffres, — c'est une façon de raisonner passablement arbitraire, pour ne rien dire de plus, et peu d'archéologues, je crois, voudront l'accepter.

La comparaison fait ressortir l'insuffisance et les incorrections du dessin du plus ancien artiste : la cuisse gauche d'Iolaos décrit, par dessous, une courbe pesante, évidemment exagérée; puis, le relief étant très plat et le modelé presque nul[1], les deux cuisses ressemblent à deux planchettes minces, qui seraient clouées ensemble à un bout et glisseraient l'une sur l'autre comme les lames d'un éventail. La facture générale est à la fois lourde et molle. Dans l'œuvre, plus récente, du second artiste, si la lourdeur existe toujours, du moins va-t-elle sans mollesse. Les deux cuisses d'Hercule sont traitées avec vigueur; elles sont franchement écartées, et dégagées l'une de l'autre, ce qui ne tient pas seulement à l'épaisseur plus grande du relief, mais à une plus juste observation et interprétation de la nature vivante. Elles ne sont pas, comme celles d'Iolaos, réduites à un petit nombre de plans secs et rigides; elles ont été modelées, — quoique d'une façon très sommaire et même, je le crains, peu exacte. Que l'on compare encore ce qui reste des jambes d'Hercule dans le fronton de l'Hydre avec la partie correspondante du deuxième fronton. Pour le premier, j'ai déjà noté que le naïf sculpteur a donné beaucoup trop de relief aux veines et aux tendons, c'est-à-dire à des détails qui, à cause des petites dimensions de la figure, auraient dû rester inaperçus. Par contre, il n'a pas donné assez d'accent aux muscles : il est clair, en effet, que le mouvement d'Hercule, levant sa massue avec force, doit avoir pour effet de tendre brusquement les muscles des jambes et de les jeter en dehors, mais cet effet n'a pas été rendu avec toute la netteté désirable. Si l'on passe maintenant aux jambes du second Hercule, on est frappé tout de suite de la franche et solide saillie du mollet droit, par laquelle on devine, — bien que le pied ait disparu, — l'effort de ce pied crispé sur le sol. Et cela aussi résulte, non pas des dimensions plus grandes données à la figure

1. Ici encore, le dessin publié par l'Ἐφημ. ἀρχαιολ., 1884, planche VII, n'est pas tout à fait exact. Il prête à la cuisse d'Iolaos un modelé d'une énergie, qui, d'ailleurs, ne serait pas moins à reprendre que le défaut contraire, mais dont on rabattra beaucoup, si l'on consulte une photographie de l'original.

d'Hercule, mais uniquement d'une imitation plus étudiée et plus sentie de la réalité. D'autre part, le dessin des tendons et des veines a toujours, il est vrai, quelque chose d'excessif; mais cet excès tend à être graduellement réprimé, et, d'ailleurs, choque beaucoup moins dans une figure qui est presque en ronde bosse que dans un bas-relief très peu épais.

En somme, bien que les morceaux restés intacts, et sur lesquels nous pouvons juger de l'ensemble du deuxième fronton, en fassent à peine la dixième partie, c'en est assez pour nous convaincre qu'il était le produit d'un art plus avancé que celui dont témoigne le premier fronton. On y trouvait sûrement davantage à louer et moins à reprendre. Je suis bien certain, par exemple, qu'aucune figure, parmi celles qui formaient le groupe entier, ne présentait, comme l'Iolaos du fronton de l'Hydre, une tête de profil et tournée en arrière sur un corps de profil et tourné en avant, en sorte que cette tête apparût plantée sur ce corps comme une girouette mobile autour de sa tige. De grosses maladresses de ce genre ne s'excusent que par l'inexpérience des débuts; elles doivent disparaître vite, avec des artistes attentifs, curieux, chercheurs de mieux, tels que furent les primitifs grecs. Elles avaient donc disparu, sans nul doute, de ce fronton d'Hercule et de Triton, lequel, rapproché des œuvres antérieures, donne l'impression si nette que l'art avait accompli dans l'intervalle un sensible progrès.

En même temps que le sculpteur apprenait à mieux gouverner sa main, et à mettre plus d'exactitude dans l'imitation des formes réelles et des mouvements de la vie, il devait prendre, naturellement, une conscience plus claire de sa personnalité d'artiste, et nous devons dès lors nous demander vers l'imitation de quelles formes et de quels mouvements son propre goût l'inclinait. Nous avions posé une pareille question pour l'auteur du fronton de l'Hydre, mais elle était un peu prématurée : elle avait servi surtout à nous faire expliquer comment la technique en usage pendant cette période contraignait l'ouvrier, ne laissait devant lui qu'une voie ouverte, le prédisposait à déployer dans

son travail les qualités d'énergie, à l'exclusion des autres. Non que ces qualités fussent bien apparentes dans cette première œuvre, mais on les y sentait près d'éclore, on s'attendait à les trouver dans les œuvres postérieures. On les trouve, en effet, non plus en germe et obscures, — et je ne dis pas encore pleinement épanouies, — mais déjà visibles pourtant et reconnaissables, dans ce qui subsiste du fronton d'Hercule et de Triton. Les jambes d'Hercule solidement appuyées au sol, ses bras noués autour de la poitrine de Triton, cette croupe recourbée de monstre marin, toute la ligne de l'avant-corps de Triton, indiquant son effort pour se dégager et fuir, effort que prolonge si justement le bras tendu pour demander secours, — ces diverses parties, vigoureusement enlevées, démontrent que l'auteur avait compris quelle physionomie convenait au sujet, et avait mis, à le traiter, une animation intelligente. On ne dira point que c'était le sujet qui le voulait ainsi, et que l'auteur n'y a aucun mérite : car on sait de quelle manière lourde, hésitante et inexpressive, ce même sujet a été exécuté sur la frise du temple d'Assos[1]. Si donc l'artiste athénien a su poser fermement ses figures, les arrêter par des contours précis, faire sentir en chacune d'elles la vigueur physique, et surtout donner quelque impression de leurs efforts contraires dans l'étreinte qui les réunit, c'est bien à son talent personnel qu'il faut en reporter le mérite. Après le sujet tel qu'il lui était proposé, il y a la façon dont il l'a rendu, l'accent particulier qu'il lui a donné, quelque chose qui tient à son tempérament propre, et qui, sous la main d'un autre sculpteur, eût pu être différent. Bref, on voit apparaître cet élément nouveau, qui suffit à mettre de la variété dans les œuvres, alors que la science technique et les qualités d'exécution demeurent pourtant égales, et qui est le style de l'artiste.

Mais il reste toujours, comme je l'ai montré à propos du fronton de l'Hydre, que ces qualités personnelles d'énergie et de pre-

1. Voir Texier, *Asie Min.*, planche 114 *bis* ; ou *Monumenti*, III (1841), planche 34.

cision ne sont, jusqu'à un certain point, que la conséquence directe de la technique employée. Seulement, l'artiste ne se contente plus de subir les nécessités de cette technique ; il les accepte, et, de plus, il commence à en tirer et à mettre au plein jour les qualités qui s'y trouvaient impliquées, si bien qu'après avoir été dominé par ces nécessités, il aura comme l'illusion de les dominer à son tour, et l'on peut dire même qu'il les dominera en réalité. Il se sentira plus d'indépendance en face de son ouvrage ; il y mettra, de plus en plus nette, la marque de son talent. Mais encore une fois, n'oublions pas que ce qu'il y met ainsi de lui-même ne fait que continuer en droite ligne ce que les procédés de travail, les traditions du métier, les influences réunies de la matière et des instruments y avaient mis d'abord nécessairement.

Car ce sont bien les mêmes procédés, décrits et commentés pour les œuvres précédentes, qui ont été de nouveau appliqués ici. Il est vrai que l'état de mutilation des rares débris de ce fronton ne nous permet pas d'étendre beaucoup nos remarques. Mais il n'est pas nécessaire non plus, après tout ce qui a été dit, qu'elles soient tellement étendues. Il suffit d'avoir reconnu l'emploi de ces procédés que nous connaissons déjà. Nous retrouvons donc sur le torse de Triton et les cuisses d'Hercule ces plans trop unis, horizontaux ou légèrement arrondis, moins secs sans doute qu'ils ne sont dans le fronton de l'Hydre, un peu modelés çà et là, mais d'un modelé superficiel et artificiel (je n'insiste pas ici sur ces caractères de modelé, auxquels je reviendrai plus tard, à propos d'autres œuvres). Au bas des jambes d'Hercule, on saisit sans peine le travail des gouges de petite dimension, creusant leur sillon de chaque côté des veines et des tendons et tout autour de la cheville, pour isoler ces détails, qui prennent de là une valeur excessive. L'usage de la scie, enfin, se laisse apercevoir dans ces fines rainures parallèles qui divisaient les rangs d'écailles du corps inférieur de Triton.

On s'étonnera peut-être que j'aie parlé si longuement d'une

œuvre dont il ne reste plus que quelques parties presque informes. Mais précisément je n'ai dû m'étendre ainsi que parce qu'elle est à ce point ruinée. Si elle était complète et bien conservée, les qualités et les défauts en seraient plus visibles, et il ne serait pas nécessaire de s'y appesantir. Délabrée comme elle est, on pourrait, au premier abord, en méconnaître l'importance. Or, elle offre le plus sérieux intérêt pour l'étude que nous poursuivons ici du développement progressif de la technique dans la statuaire athénienne. Également éloignée des timidités et incertitudes du début et des hardiesses à venir qui mettront l'art dans sa voie définitive, elle est, à tout point de vue, une œuvre de transition, et, à son défaut, la série si bien enchaînée des sculptures primitives attiques se trouverait coupée en deux tronçons, qu'on ne réussirait à rejoindre qu'avec beaucoup de peines et d'artifice. Résumons-en les caractères principaux, par comparaison avec ceux que nous avons notés dans le fronton de l'Hydre : matière plus dure, d'une qualité meilleure, plus appropriée à la statuaire ; épaisseur plus considérable du relief ; exécution moins gauche, moins incorrecte, sans que les procédés aient changé, mais parce que la main de l'ouvrier et ses instruments sont mieux habitués à la pierre ; liberté croissante de l'artiste, en raison de la crainte moins grande qu'il éprouve devant les difficultés matérielles, et, par suite, plus claire manifestation de ses tendances personnelles et de son talent propre. Ces caractères sont tout relatifs, ils ne se déterminent que par rapport à ceux des productions plus anciennes. Nous les saisissons au passage et nous marquons ainsi comme un moment d'arrêt dans la marche de la plastique ; mais ils doivent continuer à se développer, et on les reverra, parvenus à un degré supérieur, dans les œuvres plus récentes de la même période. Or, entre ces dernières œuvres et celles du début, la distance paraîtrait trop grande et ne saurait être mesurée exactement, si nous ne rencontrions, juste au milieu de la route, ce fronton mutilé d'Hercule et de Triton, d'où l'on peut apercevoir à la fois, en arrière et en avant, pour ainsi parler, les deux extrémités de la série.

Il est probable qu'à cette phase de la technique et de l'art primitifs ont appartenu d'autres sculptures encore. Je ne vois pas qu'il en ait subsisté beaucoup. Cependant je rapporterais volontiers à la même époque une statuette en tuf, qui représente un homme debout, vu de profil, marchant vers la droite[1]. Ce n'est plus aujourd'hui qu'un fragment fort incomplet; du moins ce qui en reste est-il bien conservé.

Le personnage porte deux vêtements superposés, — une tunique et une peau de bête, — étroitement collés contre le corps, sans un pli, comme sont ceux d'Iolaos dans l'antique fronton. Le bord inférieur de la tunique est garni d'un rang de festons, découpés sèchement, à arêtes vives; les coutures autour du col et sur les épaules sont marquées d'une ligne fine incisée avec une pointe aiguë[2]. Les énormes cuisses de l'homme, sa large et forte poitrine, qui contraste avec sa taille mince, démontrent que l'artiste a voulu donner une impression de vigueur physique; mais on voit aussi, en y regardant de près, qu'il n'a su, pour arriver à cet effet, qu'exagérer les proportions de certaines parties du corps un peu au hasard et en gros, ses connaissances anatomiques étant encore sommaires et dénuées de précision. On remarquera qu'il n'a pas osé détacher la figure de la plaque où il l'avait taillée, et qu'il en avait pourtant grande envie: car il n'a point laissé cette plaque s'étendre comme un cadre autour de la partie sculptée; il en a ôté le plus possible, il l'a réduite à n'être plus qu'un simple tenon, qui, du haut en bas, soutient la figure, et visiblement ne demeure que pour la soutenir, tour à tour plus ou moins épais suivant que la figure elle-même est plus ou moins large. Le nom de statuette est donc plus juste ici, malgré les apparences, que le nom de haut-relief; seulement c'est une statuette qui est restée engagée dans le bloc où elle a

1. Inédite. Non cataloguée. Je l'ai signalée et décrite, aussitôt après la découverte, dans le *Bull. de Corr. hellén.*, XII, p. 334-335. — Il manque la tête, les bras et la partie inférieure des jambes depuis le milieu de la cuisse. Hauteur actuelle, $0^{m},27$.

2. La peau de bête est coloriée en rouge; la tunique était bleue (verte aujourd'hui), avec les festons et les coutures rouges.

pris naissance[1]. — Ce dernier détail me semble tout à fait propre à résumer, d'une façon très générale, l'état de la technique à ce moment de transition : toujours liée aux procédés antérieurs, elle relâchent petit à petit ce lien ; prise d'un désir d'émancipation, elle est encore retenue par une juste prudence ; elle pressent un mieux qu'elle n'ose encore réaliser ; elle est désireuse d'avancer, mais de n'avancer qu'après avoir reconnu le terrain et assuré chacun de ses pas.

V

Nous avons suivi l'évolution de la statuaire en pierre tendre depuis le point de départ jusqu'à la moitié du chemin. Les œuvres qu'il nous reste à examiner nous feront voir comment s'est achevée cette évolution et à quels résultats la technique alors en usage a abouti.

Ces œuvres sont, par leurs dimensions, comme par leur valeur archéologique, les plus considérables entre toutes les sculptures en tuf que possède le Musée de l'Acropole ; elles en sont, d'ailleurs, les plus connues, quoique très récemment découvertes, mais l'étrangeté si imprévue de leur coloris a provoqué de vives curiosités, en dehors même des cercles savants, et les a rendues, à Athènes du moins, quasi populaires du jour au lendemain. Ce sont : le groupe du taureau et des lions ; le deuxième groupe

1. J'ai classé parmi les œuvres antérieures une statuette qui est tout à fait détachée du bloc (planche XI) ; mais la contradiction qu'on pourrait me reprocher n'est qu'apparente. Cette statuette de la planche XI est extrêmement épaisse pour sa hauteur ; on ne peut dire qu'elle soit détachée du bloc, elle est le bloc même, à peine dégrossi par places et arrondi. La tête et le bras gauche avaient été faits à part, et fixés au corps par trois tiges de plomb se ramifiant chacune en d'autres tiges plus petites. En bas, les pieds avaient été rajustés aussi par le moyen d'une nouvelle tige, d'où se détachent deux pinces qui saisissent la statuette devant et derrière (la pince de devant est visible sur notre planche). On voit que les précautions avaient été multipliées, quoique le peu de hauteur de la figure, son épaisseur et son immobilité massive les rendissent à peu près inutiles ; cela prouve que cette tentative, quoique très modeste, était pour l'ouvrier quelque chose d'exceptionnel. De cet exemple isolé, que les caractères mêmes du travail rendent d'autant moins significatif, il ne faut donc pas tirer de conséquences générales.

d'Hercule et de Triton, et le groupe de Typhon, que je demande la permission d'appeler un groupe, car si le personnage est un dans son être, il est triple dans sa forme, et cet entrelacement de plusieurs serpents qui s'épanouissent en trois bustes d'hommes ailés mérite bien d'être qualifié de ce nom.

Je laisserai de côté pour l'instant le premier de ces groupes (lions et taureau), et m'occuperai d'abord des deux autres ensemble. Ils constituent chacun la moitié d'un fronton à peu de chose près, et ces deux moitiés de fronton, — quelque idée que l'on ait de la manière dont il faudrait les compléter, — proviennent à coup sûr d'un seul et même édifice. Les deux groupes sont donc de la même époque, et vraisemblablement du même artiste. En tout cas, dans l'un et dans l'autre, c'est le même art et la même technique qu'on retrouve, comme c'est la même sorte de pierre qui a été employée pour l'un et pour l'autre. Aucune raison, par conséquent, ne nous engage à les séparer dans notre examen, et, d'autre part, il y a presque nécessité de les réunir. Car s'il est vrai que l'imitation du corps humain fait l'essentiel des arts plastiques, et que c'est en notant les caractères de cette imitation qu'on peut le mieux mesurer, d'ordinaire, le talent d'un artiste et l'importance d'une période artistique, nous devons nous inquiéter avant tout de la façon dont les vieux sculpteurs athéniens, à l'époque précise qui nous occupe maintenant, ont compris et rendu la forme humaine. Or, il faut bien, pour le savoir au juste, que nous examinions les deux groupes ensemble et que nous complétions ce que nous apprend l'un par ce que nous apprend l'autre, puisque celui de Typhon ne nous ferait connaître que la tête, les bras et le buste, Typhon cessant d'être un homme à partir de la ceinture, et qu'à celui d'Hercule et de Triton, au contraire, les têtes et les bras manquent et les torses sont mutilés, tandis que le bas du corps et les jambes sont parfaitement conservés[1].

1. Les études les plus considérables qui ont été publiées jusqu'ici à propos de ces deux groupes sont celles de M. Brückner, *Mittheil. Athen*, XIV, p. 67 (Typhon), et XV, p. 84 (Hercule et Triton).

Le tuf dans lequel les deux groupes ont été taillés est traversé quelquefois par de grandes fentes, des espèces de veines creuses, qui donneraient à croire qu'il n'est pas bien compact; il est néanmoins assez dur et de grain serré, plus *fier* que les autres variétés de tuf qui avaient servi pour les œuvres antérieures. Cela seul annonce combien l'habileté manuelle des praticiens s'est accrue, depuis le temps où l'auteur du fronton de l'Hydre se sentait obligé de recourir à une pierre molle, à une sorte de pâte de coquilles et de sable, dont la résistance n'excédât point la faiblesse de ses propres moyens. L'artiste, à présent, plus confiant dans ses ressources, accepte le surcroît de peine que lui impose le travail d'une matière moins docile; il a compris que certains résultats ne peuvent être obtenus qu'avec une matière forte et consistante. Voici, en effet, qu'après avoir passé tout à l'heure du bas-relief au haut-relief, nous passons maintenant du haut-relief à la ronde bosse. Dans le plus ancien groupe d'Hercule et Triton, les deux corps sont collés l'un contre l'autre, et tous deux ensemble collés contre le tympan du fronton; figures sculptées et plaques du fond ont été tirées à la fois du même bloc de pierre. Dans le nouveau groupe, au contraire, le corps de Triton est, à plusieurs endroits, non pas attaché, mais seulement juxtaposé au tympan, et le corps d'Hercule est en grande partie séparé de celui de Triton. Pareillement, dans le groupe de Typhon, les bras sont détachés et libres, et les têtes, sculptées à part, sont aussi indépendantes du fond du tableau. Nous constatons donc une fois de plus ce naturel enchaînement de causes et d'effets que, tout le long de cette étude, nous nous sommes appliqué à mettre en lumière : les progrès de la technique ont permis enfin l'emploi d'une matière déjà dure, qui n'est pas encore le marbre, mais qui est de telle qualité que, le jour venu où on la dédaignera à son tour, c'est par le marbre qu'on la remplacera; et l'emploi de cette matière a permis aux artistes, dès qu'ils l'ont voulu, de tailler hardiment leurs figures jusqu'à les détacher tout à fait du bloc, et par là de leur donner plus de variété et de mouvement. — Il faut remarquer, cependant, que ce

sont certaines parties seulement qui ont été détachées, et que le reste est toujours adhérent aux plaques du tympan. Mais, grâce à l'habile mise en vue de ces parties importantes et à l'épaisseur générale du relief, le sculpteur donnait l'illusion au spectateur placé en bas que le groupe tout entier était en ronde bosse. D'ailleurs, il est évident que, s'il a procédé ainsi, ce n'est point par timidité, mais uniquement pour s'épargner un travail superflu : puisqu'il a su détacher les bras, à plus forte raison aurait-il su détacher les corps, et puisqu'il a su évider par dessous les longues et minces barbes, je ne vois pas quelle crainte l'eût retenu au moment de dégager le revers des figures. Nous devons donc reconnaître, en somme, que ces groupes, même aux endroits où on serait disposé à y voir de hauts-reliefs, n'ont du haut-relief que l'apparence et ressortissent plutôt à la sculpture en ronde bosse.

Le progrès se marque encore dans la composition des groupes et l'attitude donnée aux personnages. Examinons d'abord le groupe d'Hercule et de Triton[1]. L'appréciation en sera d'autant plus aisée que le même sujet a déjà été traité, comme nous savons, par un artiste plus ancien. Nous pouvons aussi, pour élargir notre champ d'études, rappeler le morceau correspondant de la frise du vieux temple d'Assos. — Que ces trois œuvres se ressemblent beaucoup, et, à première vue, paraissent être identiques[2], cela est nécessaire, et une courte réflexion en fait comprendre la nécessité : la conformation du corps de Triton ne permettait guères de varier son attitude ; on pouvait bien lui tourner la tête d'un côté ou de l'autre, lui étendre les bras ou les

1. Voir le dessin publié dans les *Mittheil. Athen*, XV, planche II. Ce dessin n'étant pas excellent, j'aurais aimé donner ici une héliogravure du groupe, si j'avais eu à ma disposition une bonne épreuve photographique. Mais la place qu'il occupe au Musée de l'Acropole, juste sous une fenêtre, fait qu'il est assez difficile d'en prendre un cliché satisfaisant, et les photographies qu'on en trouve chez les marchands d'Athènes sont, en effet, des plus médiocres.

2. Dans le premier groupe de l'Acropole, Hercule et Triton présentent la gauche au spectateur, tandis qu'ils présentent la droite dans le deuxième groupe, ainsi que sur la frise d'Assos. Cette différence n'influe en rien sur la composition de l'ensemble.

ramener contre lui; mais il demeurait toujours un être rampant, le torse près de terre, incapable de se dresser, presque un cul-de-jatte mythologique. Hercule, pour le saisir et l'étreindre, devait se baisser, se coucher sur lui. Le groupe que faisaient les deux lutteurs était donc soumis à plusieurs conditions préalables qui limitaient singulièrement l'initiative du sculpteur; les lignes principales de son œuvre lui étaient imposées à l'avance. C'est pourquoi le premier coup d'œil, ne percevant que les lignes principales, aperçoit surtout les ressemblances qui existent entre les trois groupes. Ils diffèrent pourtant, dans la partie la plus intéressante et qui nous renseigne le mieux sur le talent respectif des auteurs. L'attitude d'Hercule était, en effet, plus délicate à fixer que celle de Triton. Hercule, obligé de se pencher quasi jusqu'à terre, est réduit à la position la plus désavantageuse pour combattre, puisqu'il n'a plus qu'un faible appui sur le sol. C'était à l'artiste, pour rendre vraisemblable et possible la victoire de son héros, de lui trouver une attitude qui lui permît de déployer toute sa force sans compromettre la sûreté de son équilibre. Le sculpteur d'Assos y a fort mal réussi : Hercule, étendu en avant, presque horizontalement, ne tient plus à terre que par la pointe de ses pieds; son réel point d'appui est sur le corps même de Triton, en sorte qu'il suffirait d'un brusque soubresaut de celui-ci pour secouer et faire rouler le prétendu vainqueur. On dirait que l'artiste n'a pas eu le sentiment bien vif des conditions du combat dont il retraçait l'image; il n'en a donné qu'une représentation très approximative, d'une indécise mollesse, se contentant de rapprocher les deux adversaires, de les accoler l'un à l'autre, sans vraiment les faire lutter.

Un pareil reproche ne saurait être adressé au sculpteur athénien qui, le premier à notre connaissance, traita le même sujet. Celui-là, au contraire, s'est visiblement préoccupé d'assurer l'équilibre d'Hercule : le pied gauche à plat et pesant fermement sur le sol, le genou droit et le bout du pied droit posés aussi, les jambes un peu écartées pour que les trois points d'appui se trouvent distribués d'une manière plus efficace, — Hercule est

aussi ferme et fixement établi, on le sent, que s'il était debout, sur ses deux pieds. L'artiste athénien a donc vu nettement ce qui avait échappé à l'artiste d'Assos, à savoir qu'il était indispensable d'assurer au combattant forcé de se pencher une solide assiette. Il me semble même qu'il a trop bien compris cette nécessité, et d'une façon trop exclusive, et qu'il a trop subordonné à cette condition spéciale l'ensemble de la figure. Car enfin, si Hercule se penche et s'agenouille, ce n'est que pour atteindre son ennemi et lutter avec lui, et c'est la lutte, non l'agenouillement, qui est l'affaire principale. Par conséquent, bien qu'il n'y ait, en quelque sorte, que le torse d'Hercule et ses bras qui soient directement engagés dans cette lutte, les effets devraient s'en faire sentir même dans tout le reste du corps, dans les cuisses et les jambes; le reste du corps devrait y participer par « synergie », peut-on dire. La difficulté était précisément de concilier ces deux contraires : le libre déploiement des forces dans le haut de la figure, et l'immobilité momentanée des parties inférieures ; cette immobilité, il fallait la rendre active, y faire passer quelque chose de la vigueur agissante que développe ce même corps d'Hercule. Voilà ce que n'a su marquer l'auteur du premier des groupes de l'Acropole : les deux éléments opposés qu'il aurait dû tâcher de fondre, il les a plutôt divisés; il a comme séparé la figure de son héros agenouillé en deux tronçons qu'il a traités chacun pour soi, chacun dans son attitude propre. Nous pouvons prononcer là dessus avec sûreté, bien que le haut du corps manque ; mais la pose des jambes est significative : Hercule adhère au sol, il y est cloué, il ne saurait plus bouger la jambe gauche que pour se relever tout à fait ; on croirait même, tant il est solidement et commodément appuyé, que Triton l'a laissé s'installer à l'aise, choisir sa place, affermir sa position avant d'entamer le combat. Bref, sa stabilité est trop complète et en désaccord évident avec l'action violente du reste du corps. La faute de l'artiste est qu'il n'a pas assez envisagé l'ensemble pendant l'exécution des parties ; il avait raison, en principe, de concevoir sa figure telle qu'il l'a conçue, il a seulement dépassé le but.

Ces explications un peu minutieuses nous préparent à mieux apprécier, par comparaison, le deuxième groupe de l'Acropole. Hercule, à ne voir que les grandes lignes, n'a point changé d'attitude : il est étendu le long du corps et couché contre la poitrine de son adversaire rampant, et il s'appuie sur le sol, des deux pieds et d'un genou. Même, la jambe droite est pliée exactement comme dans le premier groupe, le genou et le bout du pied touchant la terre. Mais la position de l'autre jambe a été modifiée de la façon la plus caractéristique : au lieu que, tout à l'heure, cette jambe était pliée à angle droit, et descendait presque verticale depuis le genou jusqu'au pied largement étalé, elle est ici repliée contre elle-même, le talon heurtant la cuisse, et le genou reste suspendu à quelques centimètres au-dessus du sol, auquel adhère seulement l'extrémité du pied. Cette jambe gauche qui, précédemment, plantée droit comme un pieu, était ce qu'il y avait de plus raide et de plus immobile dans toute la figure d'Hercule, en est devenue maintenant la partie la plus mobile, pareille à un ressort qui peut se tendre et se détendre plus ou moins, à volonté. L'on voit, en effet, qu'ainsi appuyé, et sans déplacer d'une ligne ses trois points d'appui, Hercule peut à présent, avec une parfaite aisance, ramener son corps en arrière ou le projeter en avant; la jambe gauche peut s'ouvrir plus ou moins, selon l'élan donné, et, s'il est nécessaire, le genou droit aussi peut se soulever, la jambe droite suivre l'impulsion du corps, puis, au moment du recul, les deux jambes retrouver tout naturellement la position qu'elles viennent de quitter. L'attitude imaginée par l'autre sculpteur avait quelque chose de trop assuré et de trop fixe, et ne laissait de liberté qu'à la partie supérieure du corps; cette attitude nouvelle, plus élastique, permet à Hercule, suivant les nécessités de la lutte et les efforts déployés par son adversaire, un balancement de tout le corps en avant et en arrière, sans que rien soit compromis, d'ailleurs, dans les conditions de son équilibre. Enfin, je reprochais à la pose d'Hercule, dans le premier groupe, d'être par trop paisible, trop bien réglée, manifestement conventionnelle; l'agression, cette fois, est plus brusque,

plus improvisée, et donne mieux le sentiment du véritable combat.

Le second artiste athénien a donc réussi, en somme, à faire plus vrai que son prédécesseur, et surtout il a eu le mérite de donner de l'unité à la figure d'Hercule, de comprendre en quelle intime harmonie doivent se fondre dans cette figure les deux éléments contraires d'immobilité et d'action, de stabilité et de libre souplesse. — Maintenant, cette unité est-elle absolue, et cette harmonie irréprochable? Dans cette « synergie » de toutes les parties, la jambe droite, par exemple, est-elle bien au point? Je ne le prétends pas. Mais aussi, je ne veux pas rechercher ce qui manque encore; j'ai voulu dire seulement ce qui ne manque plus. Je n'ai pas à indiquer ce que pourra devenir, grâce à de nouveaux changements en mieux, la composition de ce groupe; il me suffit d'avoir noté ce qu'elle est devenue dans le second exemplaire, comparé au premier, afin de montrer, de ce point de vue particulier, quel progrès ont réalisé les sculpteurs attiques pendant les trente ou quarante années peut-être qui séparent ces deux œuvres.

Je passe au groupe de Typhon (planche XIII-XIV). Nous n'avons pas cet avantage d'en posséder deux répétitions, de dates et de mérites différents. C'est en elle-même, et sans comparaison avec aucune œuvre antérieure, qu'il en faut étudier la composition. Mais de quelle composition s'agit-il, puisque Typhon, si étrange monstre qu'il soit, n'est jamais qu'un être unique? On va le voir. — Pour que Typhon soit à la fois un et triple, on doit admettre que ses trois torses s'élancent en divergeant, comme une triple fleur, d'une tige commune et unique, corps de reptile, qui, lui-même, en s'allongeant par derrière, se multiplie en plusieurs corps pareils. Les trois torses doivent se dresser, celui du milieu vertical, celui de droite et celui de gauche un peu inclinés en dehors, mais tous les trois sur le même plan, si on les regarde de face; si on les regarde de profil, au contraire, le plus rapproché doit nécessairement masquer en grande partie les deux autres.

Notre sculpteur, ayant présenté Typhon de profil, aurait donc dû ne nous montrer de lui, s'il l'avait maintenu dans la position normale, que le premier torse à gauche, les deux autres étant seulement entrevus de loin et par fragments. Mais ces trois torses, posés de la sorte, eussent produit dans le fronton une saillie démesurée. On n'exhibe d'ailleurs pas un pareil monstre pour le cacher à moitié, mais bien pour l'étaler en plein. Qu'a donc fait l'artiste? Ce qu'ont fait tous les artistes archaïques, lorsque dans leurs bas-reliefs, dans leurs statues de Victoires courant, etc., ayant à figurer un personnage en profil, ils lui ont néanmoins ramené la poitrine de face. Il a, lui aussi, ramené les trois torses en avant, afin de bien nous les mettre sous les yeux. Mais, pour les ranger dans cette position inexacte sans que, cependant, la structure du corps de Typhon en parût déformée, il y avait une certaine mesure à observer, certains artifices à trouver, bref, il y avait réellement à *composer*, comme je l'ai dit, ce groupe singulier constitué par un seul personnage. Le sculpteur s'est tiré d'affaire avec adresse.

Il n'a mis aucun des torses ni tout à fait de profil, ni tout à fait de face, et il a modifié, suivant une progression calculée, l'ouverture de l'angle que détermine chacun d'eux avec le fond du tympan. Il ne les a pas traités pourtant comme s'ils étaient isolés et indépendants les uns des autres; il a seulement tâché d'introduire quelque variété dans l'unité de cette triple forme, afin surtout d'amortir ce qu'aurait eu de trop choquant pour le spectateur la brusque divergence de direction entre les trois avant-corps et l'arrière-train du monstre. Le premier torse, posé presque de profil, n'a qu'une faible saillie hors de la plaque de tuf où il est encore engagé. Le deuxième, quoique resserré et comprimé contre son voisin, tient déjà plus de place, aussi est-il tourné davantage en dehors, et se présente-t-il de trois quarts. Le dernier enfin, qu'on voit presque de face, déploie sa poitrine et ses bras à l'aise, et il est entièrement sculpté en ronde-bosse; mais justement parce qu'il a gardé sa largeur normale, il aurait donné au front du groupe, s'il avait été sur la même ligne que

les deux autres, un développement excessif. C'est pourquoi le sculpteur l'a reporté un peu en arrière du second torse, qui le masque en partie, ce qui équivaut à l'avoir diminué de la partie même qu'on ne voit plus. Le troisième torse se trouve ainsi sur un autre plan que le deuxième, lequel, d'ailleurs, si on y prend garde, se trouve déjà sur un autre plan que le premier. Ce torse du milieu, en effet, est plus avancé non seulement que son voisin de gauche, mais encore que son voisin de droite[1]; son épaule droite et son bras droit cachent quelque chose du premier, comme son épaule gauche et son bras gauche cachent quelque chose du troisième. Nous constatons par là que le rapport entre les trois torses de Typhon et la partie postérieure de son corps n'est pas fixe; il change pour chacun des trois, comme varie aussi l'angle que fait chacun d'eux avec le tympan du fronton, et, en somme, nous nous apercevons que dans l'alignement oblique de ces trois corps, d'un aspect si uniforme, il existe, en dépit des apparences contraires, quelques éléments de diversité.

Dira-t-on qu'il ne faut pas accorder tant d'importance à ces détails, et que le sculpteur n'a pas tant calculé? Je crois qu'en le disant on aurait tort. Que l'on pèse la difficulté qu'il y avait à exhiber tout entier ce corps de Typhon, malgré les contraintes diverses auxquelles les sculptures décoratives, adossées à un fond de muraille, obligées de ne pas dépasser un certain maximum d'épaisseur, sont nécessairement soumises. Les trois torses auraient dû, en réalité, se présenter ensemble et de front; mais l'artiste ne pouvait pas faire une copie fidèle de la réalité. En les présentant l'un après l'autre, tournés du côté du spectateur, il n'a fait, sans doute, qu'employer une convention qui était d'un usage général dans l'art archaïque, mais dont l'application au cas présent était périlleuse, à cause de la largeur extraordinaire de ces trois torses réunis. Il fallait donc, tout en ayant recours à cette convention, en atténuer la hardiesse et, si je puis ainsi dire, l'effronterie. C'est à ce dessein que l'artiste a inégalement distribué

1. M. Brückner (*art. cité*) l'appelle assez justement *der Leiter des Trifoliums*.

l'espace à chacun des trois torses, accordant plus d'importance à ceux qui sont mieux en vue; qu'il les a inégalement ramenés de droite à gauche, en graduant d'une façon régulière de l'un à l'autre ce mouvement vers le dehors; qu'il a, escomptant les effets de la perspective, fait rentrer de la moitié le premier torse dans le tympan, fait rentrer d'un tiers le deuxième torse dans le premier, qu'il s'est résolu à des simplifications de formes et à des raccourcis, dont l'exécution n'a pas été peut-être sans maladresse, mais dont l'invention même ne mérite que l'éloge. Le résultat de ces arrangements calculés est que l'attitude conventionnelle qu'il fallait donner à Typhon, pour l'exposer tout entier aux yeux du spectateur, a perdu ce qu'elle avait de trop invraisemblable en principe; elle semble presque naturelle : du moins, n'est-ce pas dès le premier regard qu'on s'aperçoit que la nature y a été quelque peu forcée et altérée.

Je ferai maintenant les mêmes réserves que j'ai faites pour le groupe d'Hercule et de Triton : je ne songe pas à soutenir que cette composition est irréprochable, que tout est dit, et qu'il n'y a pas à trouver mieux. Les sculpteurs du ve siècle et des siècles suivants, quand ils ont rencontré des difficultés de ce genre, les ont surmontées avec plus d'aisance, cela est certain; quand ils ont eu, par exemple, à représenter sur un simple bas-relief un char attelé de quatre chevaux de front, et qu'il leur a fallu modifier un peu la position réelle de l'attelage, pour que les chevaux fussent distincts l'un de l'autre, et que leurs jambes et leurs têtes ne fussent pas confondues en un fouillis inextricable, ils ont *triché* plus habilement, et surtout avec une habileté plus élégante. Mais ce n'est pas des progrès futurs que nous avons à nous occuper ici, c'est seulement des progrès réalisés dans le groupe même de Typhon par rapport aux œuvres plus anciennes. Or, rappelons-nous l'embarras qu'a éprouvé l'auteur du fronton de l'Hydre, ayant à figurer en profil les deux chevaux du char d'Iolaos, et comment, en fin de compte, il n'en a figuré qu'un seul, supprimant l'autre presque entièrement; rappelons-nous aussi l'anatomie si défectueuse du corps d'Iolaos, et ce torse tourné juste à

l'inverse de la tête, sans nul égard pour la correspondance nécessaire qui s'établit, dans leurs mouvements, entre les différentes pièces de la machine humaine. — Ces ignorances et ces maladresses sont déjà loin. Le sculpteur de Typhon, comme celui du groupe d'Hercule et de Triton (en supposant que les deux œuvres n'aient pas eu pour auteur le même artiste), ne sont plus des débutants, à l'œil mal exercé, à la main hésitante. Quelques progrès qu'il reste à accomplir encore, le chemin que la statuaire a parcouru depuis le vieux fronton de l'Hydre jusqu'à ces deux groupes-ci, est considérable.

Puisque tant de raisons contribuent à séparer les unes des autres les anciennes et les récentes productions de la statuaire en tuf, puisque les différences sont à la fois dans le genre de la sculpture (bas relief et ronde bosse), dans la qualité de la matière employée, dans les mérites de l'arrangement, dans le talent et la personnalité des auteurs, — on n'en sera que plus frappé, je pense, en constatant que, malgré tout, les procédés de l'exécution n'ont pas changé au fond, et que c'est la même technique essentiellement qu'on retrouve de l'un et de l'autre côté. Les examens successifs de plusieurs œuvres nous ont fait voir que, dans la statuaire en pierre tendre, la technique de la primitive statuaire en bois avait persisté; nous la suivons comme à la trace, pour saisir le moment où elle disparaîtra. Ce moment n'est pas encore venu. Si les artistes ont acquis plus de science, c'est toujours, cependant, d'après les mêmes principes qu'ils travaillent, et toujours avec les mêmes instruments, dont les principaux, nous l'avons dit, sont la scie et la gouge. Sans doute, ces outils étant maniés avec plus d'habileté, la marque en est moins apparente; mais, parce que le travail est plus fini, il ne s'ensuit pas que les procédés ne soient pas identiques.

Sur le fronton de l'Hydre ou sur la statuette de la planche XI, on reconnaissait au premier coup d'œil l'usage de la scie et ses effets. Rien de tel, semble-t-il, dans le groupe de Typhon. Mais approchons-nous davantage : puisque l'œuvre est moins grossiè-

rement taillée, elle demande un examen plus minutieux. Regardons de près les têtes, surtout celle des trois qui est le mieux conservée, la première à droite. La chevelure est divisée en deux parties très inégales, dont l'une est rejetée par derrière et tombe en boucles longues, et dont l'autre, composée de mèches plus courtes, fait au dessus du front un bourrelet demi-circulaire, analogue aux ruches d'un bonnet de paysanne. Or, les fins sillons qui séparent toutes ces mèches de cheveux ont été creusés avec cette petite scie à main, emmanchée par un seul bout, que j'ai signalée plus haut. Et il est arrivé plus d'une fois que l'ouvrier, manœuvrant la scie avec trop d'ardeur ou trop peu d'attention, a creusé plus avant qu'il ne devait, et prolongé les sillons sur le haut du crâne, à travers les boucles de l'autre partie de la chevelure, qui suivent une direction très différente [1]. L'erreur était sans importance, puisque le haut du crâne ne pouvait être vu du spectateur, et l'on comprend que l'ouvrier ne s'en soit guère soucié; mais ainsi il nous a révélé, sans le vouloir, quelque chose de ses procédés de travail.

Nous en apprendrons plus encore, en examinant l'oreille gauche ; il n'y a, pour aucune des trois têtes, à parler de l'oreille droite, qui n'existe pas ou n'est traitée que d'une façon très sommaire. C'est le cas ici d'appliquer le mot qui vient si souvent à l'esprit devant ces sculptures : l'oreille a vraiment l'air d'être en bois. Le lobe, au lieu d'être renflé, grassouillet, de contours mous, est plat, raide et sec. Le bord extérieur du cartilage, au lieu d'être arrondi, présente d'un bout à l'autre une surface plane, terminée à vives arêtes, et cette surface a été obtenue au tranchant de la scie, de la même façon exactement — malgré la différence des dimensions — que la surface plate qui termine le dessus du bras dans la statuette de la planche XI. L'intérieur, enfin, a été simplifié sans scrupule : les courbes nombreuses, variées, sinueuses, tantôt brusques, et tantôt douces, qu'offre la réalité, étant par trop difficiles à imiter dans la pierre,

1. Ces remarques ont été faites pour la première fois par M. Wolters, *Antike Denkmäler*, I, p. 16 (notice de la planche XXX).

ont été réduites à deux ou trois courbes très simples et continues; les fines dégradations de plans ont été remplacées par des arêtes vives; avec les gouges de diverses tailles qu'il avait à son service, l'artiste a creusé ici, creusé là, rapidement, sommairement, et l'on suit, ligne par ligne, sur le tuf, la marche du ciseau concave, traçant ses réguliers sillons, pareils à ceux qu'il a tracés autour de l'œil, sous l'arcade sourcilière et tout contre la racine du nez. — Passant au groupe d'Hercule et de Triton, nous allons y découvrir les preuves d'un travail analogue. Les écailles de la partie postérieure du corps de Triton ont la forme d'alvéoles allongées, que cerne la saillie d'une mince bande plate, en fer à cheval. Toutes ces bandes saillantes ont été réservées sur la surface, d'abord uniformément arrondie, du corps marin. Elles sont ce qui est demeuré intact de cette surface primitive. Elles ont été délimitées sur les deux bords au moyen d'un compas [1]; puis, l'alvéole circonscrite de la sorte a été grattée et creusée avec un instrument tranchant : ce qui est, si l'on veut bien y réfléchir une seconde, le procédé même du menuisier, qui, armé du ciseau et du maillet, pratique une mortaise dans une pièce de bois.

Revenons encore aux têtes de Typhon. La barbe et la moustache ont été indiquées — avant de recevoir la couleur bleu indigo qui devait trancher sur le badigeon rougeâtre des chairs — par une masse plate, de quelques millimètres de relief, c'est-à-dire que, le long des contours préalablement fixés, le tuf a été creusé de façon que la masse entière fût isolée des joues et des lèvres. Rien de plus naturel en principe; mais ce qu'il faut remarquer, c'est le brusque changement du niveau, la saillie si nette, à angle droit, de la barbe, que l'artiste ne s'est pas préoccupé de relier par une transition douce aux autres plans du visage [2]. La découpure sèche et quasi brutale de cette barbe et de cette moustache nous rappellent les lignes non moins sèches,

1. L'observation est de M. Brückner, *Mittheil. Athen*, XV, p. 106.
2. Même procédé pour la barbe d'Iolaos, dans le fronton de l'Hydre. Mais il est moins visible, à cause des dimensions minimes de la tête ; c'est pourquoi je n'en avais pas parlé.

qui, dans la statuette de la planche XI, arrêtent les cheveux sur le front, ou sur la poitrine les deux bords opposés de l'himation. Dans les barbes de Typhon, dans la chevelure et le vêtement de cette figure de femme, même raideur, mêmes contours escarpés, qu'on ne peut pas plus justifier d'un côté que de l'autre, mais qu'on doit expliquer par les mêmes causes : le résultat obtenu a été le même, parce que les procédés d'exécution étaient les mêmes.

Tous ces détails témoignent donc que l'ancienne technique du bois, accommodée à la pierre tendre, subsiste toujours; si elle s'étale moins aux yeux, il ne faut cependant pas chercher bien longtemps pour la découvrir. — Nous tâcherons maintenant de montrer certaines conséquences qu'elle a eues pour l'art statuaire. J'en ai déjà, précédemment, indiqué quelques-unes; mais ici, l'importance de nos deux groupes et leur état de conservation permettent des remarques plus étendues et plus précises, et la science même dont les auteurs de ces sculptures ont fait preuve donne aux observations que suggèrent leurs œuvres une valeur d'autant plus significative.

La manière dont le sculpteur a rendu les formes de l'homme (torses et têtes de Typhon, corps d'Hercule) est exacte, à ne voir les choses qu'en gros. Lourde et massive, comme il est arrivé souvent à l'époque archaïque, la construction n'en reste pas moins à peu près juste, en général; les masses principales sont bien distribuées, les grandes lignes bien tracées. Mais si on ne se contente pas d'embrasser ainsi le tout d'un seul coup d'œil, dès que l'on commence un examen rigoureux des parties, on s'aperçoit que cette justesse de la structure est seulement en surface, et que l'artiste n'a vu du corps que l'extérieur, que la peau, sans s'inquiéter de ce qu'elle recouvre. Ses connaissances anatomiques ne sont, au sens littéral du mot, que superficielles; il ignore l'anatomie interne, le jeu des muscles, le délicat engrenage des articulations. Le corps est pour lui une machine dont il n'a pas pénétré les rouages; il en sait mettre les pièces à leur place, et il sait les faire mouvoir; mais le rapport de ces mouve-

ments au mécanisme intérieur, il ne le sait pas bien. Or, l'artiste qui travaille d'après le modèle vivant ne doit pas, cela est trop évident, considérer uniquement l'enveloppe, mais aussi ce qui est enveloppé; il ne doit pas traiter les muscles comme s'ils étaient d'accidentels et immobiles renflements de la peau; il doit faire sentir, au contraire, qu'ils sont actifs, capables de rouler sous la peau, de se contracter et de se détendre; de même qu'il doit faire deviner, aux endroits des articulations, comme le jeu aisé d'une charnière toujours prête à tourner. Et il ne suffit point, pour communiquer au spectateur une telle impression, que la silhouette de la figure soit à peu près juste, et les détails à peu près en place; il faut que, dans l'exactitude générale du dessin, chaque détail soit vrai et *senti*, — ce qui ne va pas sans beaucoup d'étude. Voilà des qualités qui, certes, sont absentes de nos deux groupes de tuf : qu'on examine avec attention la jambe droite d'Hercule, qui est la partie la mieux conservée de son corps, puis les épaules, les biceps et les bras de Typhon et même ses trois visages, on y relèvera bien des fautes. Je ne suis pas le seul qui les ait vues [1], et tous ceux qui voudront y regarder d'assez près n'auront pas grand'peine à les découvrir. Je me dispenserai donc de les énumérer. Il sera plus instructif de rechercher tout de suite la raison principale de ces défauts, et je la trouve dans la technique qui était en usage de ce temps, beaucoup plus que dans l'inexpérience des artistes; j'entends par là qu'en supposant l'habileté de ceux-ci très accrue, on ne pourra cependant pas obtenir, tant que la technique demeurera la même, que ces défauts disparaissent entièrement [2].

Comment l'artiste, une fois le bloc de tuf dégrossi, et les points de repère fixés, a-t-il su déterminer la forme définitive de ses

1. Pour le corps d'Hercule, voir Brückner, *Mittheil. Athen*, XV, p. 94-95.

2. Ces défauts sont encore plus sensibles, comme il est naturel, dans les œuvres plus anciennes : Hercule du premier fronton d'Hercule et Triton, Hercule du fronton de l'Hydre, etc. Les observations qui vont suivre doivent donc être appliquées aussi à ces œuvres-là. On comprendra qu'au lieu de les répéter pour chaque monument, j'aie préféré les présenter toutes à la fois, à propos des œuvres les plus avancées et les plus importantes.

figures? Il importe de reconnaître son procédé et de suivre la marche de son travail. Nous avons vu tout à l'heure que pour exécuter l'intérieur de l'oreille et en enlever la matière inutile, il a creusé avec la gouge, d'une poussée droite et vigoureuse. C'est avec la gouge également qu'il a taillé les corps; en poussant l'outil d'une façon continue, il a labouré la pierre de minces sillons parallèles serrés l'un contre l'autre, analogues à ceux qui sont tracés sur la chevelure de la statuette de la planche XI. Il va de soi que la nature des parties à traiter décidait de la direction de la taille : le dos et la jambe droite d'Hercule ont dû être taillés dans le sens longitudinal, tandis que, pour les poitrines de Typhon ont dû l'être dans le sens transversal ; et pour les morceaux, comme les visages de Typhon, le pied d'Hercule, etc., qui devaient présenter une certaine diversité de plans, il fallait bien opérer en des sens divers, en long et en travers, de bas en haut et de droite à gauche, alternativement. Il est regrettable que les fouilles de l'Acropole ne nous aient point fourni quelque œuvre en tuf, demeurée à l'état d'ébauche, où nous puissions saisir sur le vif ces procédés, ainsi que nous pouvons le faire dans certaines statues de marbre inachevées[1]. Néanmoins, malgré l'absence de tout débris de ce genre, il n'est point trop malaisé de se figurer l'aspect de nos deux groupes, à ce moment de l'exécution, après ce premier travail de la gouge[2]. Les formes sont encore enveloppées, mais com-

1. Quelques-unes de ces statues de marbre ont été étudiées par M. E. A. Gardner (*Journ. hell. Stud.*, XI, p. 129 et suiv.) Il y en a d'autres : par exemple, ce curieux torse d'Hermès, qu'a publié M. Studniczka (*Mittheil. Athen*, XI, p. 363 et suiv.) = Catalogue (1888) du Musée de l'Acropole, n° 236.

2. J'ai rencontré, par le hasard d'une lecture (E. Soldi, *La Sculpture égyptienne*, p. 113), la reproduction d'un petit torse égyptien *non terminé*, en *calcaire tendre*, travaillé au moyen de la *gouge*. Les caractères de cette ébauche confirment ce que j'avais dit, avant de la connaître, de certaines parties des sculptures en tuf de l'Acropole d'Athènes. Je ne prétends certes pas appliquer les mêmes théories à l'art égyptien et à l'art grec. Mais les arts les plus éloignés peuvent se trouver quelquefois rapprochés dans les simples questions de technique. Que l'on compare les sillons tracés sur ce torse égyptien avec ceux qu'a tracés l'ouvrier grec pour représenter la chevelure dans la statuette de notre planche XI, on verra que la facture est identique dans les deux œuvres.

mencent à transparaître; la gangue de pierre qui les enfermait est déjà détachée par places. Il faudra maintenant, toujours avec la gouge[1], abattre les saillies trop fortes que font tous ces sillons en se heurtant deux à deux; puis, recreuser les sillons eux-mêmes, là où il est nécessaire; en tracer de plus étroits à l'intérieur des plus larges; et, peu à peu, faire tomber sous le tranchant de la lame concave presque tout le superflu de la matière. Quand la gouge aura terminé son œuvre, il faudra que toutes les inégalités qu'elle laisse derrière elle, comme des traces de son passage, disparaissent à leur tour, et l'artiste les enlèvera au moyen de la râpe ou, si la râpe ne lui est pas connue, d'une pierre dure à grain fin, qui en tient lieu. Il ne lui restera plus alors qu'à donner çà et là quelques retouches, s'il le croit utile; par exemple, dans la jambe droite d'Hercule, il voudra rendre plus d'accent aux contours du mollet, isoler davantage la cheville, mieux marquer la saillie des veines, et, pour cela, il reprendra de nouveau la gouge. Car, à l'exception de certains détails peu nombreux qu'il exécute avec la petite scie ou avec une lame tranchante et mince[2], c'est à la gouge qu'il demande à peu près tout ce qu'il veut obtenir, et c'est la gouge qui est son instrument favori, — comme elle l'est de ceux qui taillent des images dans le bois.

Là est justement la raison principale des défauts de facture que j'ai dits. De tels procédés conduisent et presque contraignent l'ouvrier à négliger les détails. L'instrument, à qui la matière n'oppose qu'une résistance faible, va tout droit devant lui; il n'est guères propre à suivre un contour sinueux, il ne s'accommode que des grands plans unis, des courbes molles et continues; voyez, dans Typhon, les joues de la première tête à droite, et aussi les épaules et les clavicules des deux torses de droite. Puis, pour manœuvrer la gouge, il faut la coucher à peu

1. Je devrais plutôt dire : avec les gouges, — gouges plus ou moins larges, d'une concavité accusée plus ou moins.

2. Il a été parlé plus haut de l'emploi de la scie. Pour l'emploi de cette lame tranchante, examiner, dans le groupe de Tphon, le détail des plumes des ailes, les stries parallèles qui rayent les corps des serpents, le contour des barbes et des moustaches, etc.

près parallèlement à la pierre, et elle ne fait, semble-t-il, que glisser à la surface; elle ne pénètre pas, elle court à fleur de peau, sans soupçonner ce que la peau recouvre. Dans le travail du marbre, au contraire, le ciseau est beaucoup plus redressé sur la surface du bloc, comme pour en fouiller les dessous; d'ailleurs, il attaque la matière point par point, ne l'entame que peu à peu, n'en fait sauter qu'un petit éclat à la fois; cette marche lente, au rebours de la marche allongée de la gouge, semble inviter l'artiste à parfaire chaque détail, à étudier et à poursuivre dans leurs plus extrêmes finesses toutes les particularités de la forme qu'il reproduit.

Il y a donc entre la technique de la pierre tendre, dérivée de celle du bois, et la technique du marbre, une différence essentielle, d'où résultent des qualités d'exécution très différentes. Cette incertitude et ce négligé du modelé, ce manque de vérité et de précision dans le détail, qui nous ont frappé à l'examen de nos deux groupes en tuf, sont une suite de la technique employée et de l'usage de la gouge qui caractérise cette technique. Voilà ce qu'il faut poser d'abord, et on ne considérera qu'en seconde ligne l'habileté personnelle des artistes. Il est sûr que cette habileté importe beaucoup au résultat final, et qu'avec des artistes plus habiles une partie des défauts que nous avons signalés s'en iraient, — mais non pas tous. On peut alléguer encore qu'un praticien maladroit n'accumulera pas moins de fautes dans le marbre que dans le tuf. Mais cela n'empêche pas qu'il n'y ait dans une de ces techniques une possibilité de perfection qui n'est pas dans l'autre et qu'à degré égal de science, un sculpteur qui travaille dans le marbre et avec le ciseau ne doive produire des formes plus souplement modelées et plus finies que le sculpteur qui travaille avec la gouge et dans la pierre tendre. Aussi bien, c'est ce qu'ont senti les maîtres primitifs eux-mêmes: devenus des praticiens plus savants, et leur ambition de mieux faire ne cessant de croître, ils ont un jour, pour faire mieux, laissé les outils traditionnels, abandonné la pierre tendre, — et ils ont attaqué, avec des outils nouveaux, une matière nouvelle, le marbre.

Notre examen n'est pas fini. Nous nous en sommes tenu jusqu'alors presque exclusivement aux formes humaines, et les formes d'animaux (serpents ou monstres marins) entrent pour une bonne part dans la composition des deux groupes. Or, il semble que ces corps d'animaux, comparés aux corps humains, soient exécutés avec plus de vérité. Il y aurait là, si cette première impression se trouvait juste, un contraste assez curieux. Mais peut-être n'est-ce qu'une apparence, de laquelle il faut se méfier, et que quelques mots d'explication suffiront à dissiper. En tout cas, nous attendrons, pour en décider, d'avoir fait l'étude complète du troisième des grands groupes de l'Acropole, celui des lions et du taureau, qui, mieux qu'aucun autre, nous instruira du degré de talent que les anciens sculpteurs ont mis dans la représentation des formes animales.

Henri Lechat.

(*A suivre.*)

INSCRIPTIONS GRECQUES ARCHAÏQUES

DE LA

COLLECTION DU COMTE MICHEL TYSZKIEWICZ

(Pl. XVIII ET XIX)

Les deux inscriptions sur bronze, que j'ai fait reproduire aux planches XVIII et XIX, ont été trouvées en Grèce, il y a quelques années. Elles sont devenues la propriété d'un de nos collectionneurs les plus en vue, M. le comte Tyszkiewicz.

Dans l'épigraphie, l'une et l'autre prendront une place considérable.

Bien que les textes de style archaïque se soient accrus beaucoup dans ces derniers temps, surtout par les fouilles d'Olympie et de Gortyne, ils ne forment encore qu'une très petite minorité dans l'ensemble des inscriptions grecques. Et pourtant on n'aurait pas une idée juste de leur nombre et de leur importance, en prenant pour base les *Inscriptiones graecae antiquissimae* de M. Röhl. Que l'auteur de cet ouvrage n'ait pu profiter des découvertes récentes, cela se conçoit ; mais pour exclure les textes de l'Attique, les vases peints, les légendes monétaires et bien d'autres, il n'avait aucun motif valable.

I

La première inscription (pl. XVIII) est gravée sur un disque plat et martelé, épais de 5 millimètres, et mesurant 162 millimètres d'un bout de sa périphérie à l'autre. Les lettres vont de droite à gauche ; elles décrivent d'abord un demi-cercle qui suit plus ou

moins exactement la circonférence du disque; puis la ligne se relève, pour ne pas rencontrer son point de départ, et se continue en spirale, le cercle diminuant de diamètre à mesure qu'il s'avance vers le point central. J'aurais pu abréger cette phrase et me servir simplement du mot βουστροφηδόν ; mais ce terme, appliqué à une surface ronde, serait impropre et manquerait de clarté.

Mes lecteurs, je le sens, sont impatients de connaître la teneur de l'inscription. La voici :

Ἐξώτρα μ' ἀνέθηκε Διϝὸς ϙοόροιν μεγάλοιο
χάλκεον hῷ νίκασε Κεφαλ(λ)ᾶνας μεγαθύμους.

Une femme, du nom d'Exotra, avait consacré aux Dioscures ce disque de bronze, le même qu'elle avait lancé dans un concours public où elle remporta la victoire sur les athlètes céphalléniens. Les deux hexamètres, de trente-quatre lettres chacun, sont en dialecte dorien, mais composés à l'aide de réminiscences homériques que le poète emploie avec franchise, pour ne pas dire avec orgueil. A l'époque où il vivait, tout le monde savait par cœur l'*Hymne aux Dioscures* et les vers (33, 8-9) :

οἱ δ' ἀπὸ νηῶν
εὐχόμενοι καλέουσι Διὸς κούρους μεγάλοιο;

tout le monde connaissait le *Catalogue des vaisseaux* (B, 631), où les Céphalléniens sont appelés « magnanimes » :

αὐτὰρ Ὀδυσσεὺς ἦγε Κεφαλλῆνας μεγαθύμους.

Les paroles d'Homère forment la moitié de notre inscription.

On affirme que le disque a été trouvé dans l'île de Céphalonie même. Je n'y contredis pas. Sous bien des rapports, le culte des Dioscures convenait à cette île voisine de Sparte, et l'athlète victorieux ne pouvait faire mieux que d'offrir son disque à Kastor qui aimait particulièrement ce jeu difficile [1]; mais pour nous,

1. Pindare, *Isthmiques*, I, 25.

l'existence d'un temple des Dioscures à Céphallénie est un fait nouveau.

Y a-t-il d'autres disques de bronze, portant des inscriptions? Du temps de Pausanias[1] on en voyait un à Olympie, dans le sanctuaire d'Héra. C'était le disque d'un ancien roi de l'Élide, Iphitos, et il ne portait pas de légende votive; on y avait inscrit la loi de la trêve de dieu que les belligérants étaient tenus d'observer pendant la célébration des fêtes olympiques. Comme écriture, ce texte a dû ressembler au nôtre, car les lignes y décrivaient des cercles, et les lettres se dirigeaient certainement de droite à gauche (ἐς κύκλου σχῆμα περίεισιν ἐπὶ τῷ δίσκῳ τὰ γράμματα). Mais le bronze du comte Tyszkiewicz est le seul disque « lettré » que nous possédions; je ne crois pas que cet autre, dont parle Pouqueville, qui aurait été trouvé dans le lit de l'Alphée, ait existé ailleurs que sur le papier d'un faussaire[2].

Les inscriptions dialectiques de Céphallénie viennent d'être réunies dans le Recueil de M. Collitz (n[os] 1659 *et suivants*). Deux d'entre elles sont archaïques[3], moins anciennes cependant que celle-ci, qui remonte au VI[e] siècle. Le dialecte en est dorien, et alphabet achéen, à l'exception de l'*iota*. Je pense qu'il n'est pas sans intérêt de replacer ici cet alphabet dans son ordre naturel, bien que M. Kirchhoff ait déjà pris cette peine[4] en s'appuyant sur le même texte que je publie aujourd'hui. Voici, en effet, ce qu'il raconte (*Études*, p. 167) à propos du disque; je traduis le passage tout entier, pour qu'on sache que M. Kirchhoff n'est pas seulement un savant de premier ordre, mais un diplomate qui se tire habilement des embarras de son métier.

« Il y a peu de temps, j'ai vu par hasard un objet qui, d'après

1. Livre V, 20, 1.

2. *Corpus inscript. gr.*, 1541. D'après Pouqueville, il portait l'inscription σόλος (disque), et de cette inscription, qui n'est pas longue, le même auteur donne deux copies différentes. Il eût été enfantin d'écrire le mot *disque* sur un disque, et de choisir un terme qui n'appartient qu'à Homère et à ses imitateurs.

3. Je ne parle pas d'une troisième que M. Röhl (n° 333) a eu la générosité de ne pas suspecter. Elle est de pure invention.

4. *Studien zur Geschichte des griechischen Alphabets* (4[e] édition), pl. II, 15.

l'indication qu'on m'a fournie sur sa provenance, et d'après la teneur de son inscription, vient de Céphallénie ; mais je n'ai pu l'examiner que rapidement. Je ne me crois pas autorisé à publier ici ce texte (écrit de droite à gauche), dont j'ai une copie prise de mémoire ; mais il m'a semblé que je pouvais en publier l'alphabet. Les lettres *beta*, *zeta*, *pi*, *tau* et *psi* ne figurent pas dans cette inscription ; le *xy* s'y trouve une seule fois, remplacé par ΨM, d'où on ne doit pas conclure que l'alphabet n'avait pas de lettre spéciale pour cette double consonne. »

L'alphabet, dont il s'agit, est le suivant :

α	A C'est la forme ordinaire de l'alpha ; deux fois le graveur l'a placé à l'envers : A, et trois fois la haste médiane ne descend pas jusqu'à la base de la haste de droite : A. Je ne vois nulle part la forme anguleuse indiquée par M. Kirchhoff.
β	*manque.*
γ	C
δ	▷
ε	E, E deux fois, E une fois.
ϝ	F
ζ	*manque.*
h	B
θ	⊕ et ◯
ι	I
κ	K et K
λ	Ͱ
μ	M
ν	N et une fois N
ξ = χσ	ΨM
ο, ω	◇ avec trois altérations ◊ ◯ o
π	*manque.*
ϙ	ϙ
ρ	P et une fois R (un *delta* corrigé).
σ	M et deux fois M
τ	T (mis à l'envers).
υ	Y
φ	Φ (Φ, d'après M. Kirchhoff, qui le place par inadvertance dans la colonne des χ).
χ	Ψ
ψ	*manque.*

On le voit, la différence entre un texte gravé sur pierre et une inscription gravée sur bronze est très appréciable. Sur le bronze, les lettres ont une élasticité plus grande que sur le marbre ; il leur arrive de prendre successivement plusieurs formes, d'arrondir les angles ou d'angler les courbes, et volontiers elles se rapprochent de l'écriture cursive. Sur la pierre, elles varient moins, et si elles penchent vers le cursif, c'est tout au plus dans quelques signatures d'artistes. Les savants qui ont étudié la paléographie des inscriptions grecques et latines, n'ont pas toujours fait attention à cette différence fondamentale.

Je n'ai rien dit encore de la femme, ou plutôt de la jeune fille, qui remporta sur les éphèbes de l'île de Céphallénie une victoire au jeu du disque. Qu'une jeune fille parlant le dorien ait pris part à des exercices virils, c'est dans l'ordre des choses ; elle faisait comme les Spartiates soumises à la loi de Lycurgue. Mais le nom propre, Ἐξώτρα, présente des difficultés que je suis hors d'état d'aplanir. La lecture n'en est d'ailleurs pas certaine, malgré la conservation irréprochable du bronze et du texte. En lisant comme on devrait lire, on obtient un nom tout aussi inconnu, Ἐξοΐδα, mais celui-là, si bizarre qu'il semble, a ses analogies, (Κυλοΐδας, Οΐδας) et sa racine grecque (οἰδάω). Faut-il l'adopter parce qu'il s'explique plus facilement ? Non, il faut tenir compte de deux petits traits qui ne sauraient sous aucun prétexte être imputés au hasard ou à la maladresse du graveur. Ils transforment les lettres ΙΔ en ⅃Ρ, c'est-à-dire l'*iota* en un Τ renversé, et le *delta* en *rho* ; Ἐξοΐδα devient Ἐξώτρα. Dans les textes allant de droite à gauche, puis de gauche à droite, on voit souvent des lettres renversées[1], comme si le graveur lui-même avait été désorienté par la singularité de ce genre d'écriture.

Il n'est pas besoin de relever et d'expliquer les formes grammaticales qui ajoutent à l'intérêt du distique : Διϝὸς avec le *digamma*, νίϙασε avec le *koppa*, Κεφαλᾶνας avec un seul *lambda*. Un

1. Dans l'inscription béotienne, par exemple, que j'ai expliquée au *Catalogue Piot* (n° 37). Mon explication ne doit pas être mauvaise, car un des collaborateurs de l'*Hermès* (t. XXVI, 123) vient de la prendre à son propre compte.

des ex-voto de Corinthe porte : ἀπὸ Διϝ[ός], un casque d'Olympie : τῶι Διϝί. M. Riemann, dans ses *Recherches archéologiques sur les îles ioniennes* (fasc. II), a dressé une liste très complète des antiquités trouvées à Céphalonie. Je n'ai rien d'essentiel à y ajouter, si ce n'est une boîte à miroir publiée dans l'ouvrage de Stackelberg[1].

II

La seconde inscription (pl. XIX) acquise par le comte Tyszkiewicz est gravée sur une feuille de bronze longue de 25 centimètres, et dont la hauteur varie entre 77 et 78 millimètres. Cette feuille, assez mince, mais couverte d'une patine rugueuse, surtout du côté gauche, avait été clouée sur un mur ; elle porte sept lignes de texte qui ne la remplissent pas tout entière ; un tiers de sa surface est resté vide.

Avant de la déchiffrer, il importe de savoir où l'inscription a été trouvée. On m'indique Hermione comme lieu de provenance. Si le renseignement est exact, la ville d'Hermione avait deux alphabets : vers la fin du VI[e] siècle, l'alphabet d'Argos ; vers le milieu du V[e], un autre, qui se rapprochait de celui de Lacédémone[2]. La chose ne serait pas absolument impossible, car les colons doriens établis à Hermione venaient d'Argos même, et le sanctuaire d'Athéné, dont il est question dans notre inscription, pourrait être un des temples d'Hermione que Pausanias nous a décrits[3]. Mais à Argos aussi, il y avait des temples d'Athéné, et de très anciens, remontant jusqu'à l'époque légendaire, de sorte que je ne vois pas d'utilité à sacrifier un fait certain, fondé sur des preuves épigraphiques dont l'autorité n'est pas contestable, à une indication de provenance que personne ne peut contrôler.

1. *Die Graber der Hellenen*, p. 42 (pl. VII, 9-10).
2. Kirchhoff, *Studien*, p. 160. — Roberts, *Introduction to greek epigraphy*, p. 284.
3. Livre II, 34, 10.

Les notes qu'on nous fournit sur les lieux d'origine des objets antiques trouvés en Grèce, sont toujours sujettes à caution. Je n'ai donc pas à choisir entre deux alternatives ; un texte, dont les lettres sont empruntées à l'alphabet argolique, nous avertit lui-même qu'il n'a pas été gravé à Hermione. On remarquera le *lambda* ⊦ (avec sa barre inclinée) qui appartient exclusivement à la ville d'Argos ; le *gamma* Ʌ ; la lettre H qui représente l'esprit rude ; les trois formes du *rho*, R ᚹ P ; puis le *béta* ᛒ qui apparaît ici pour la première fois. Voyons si l'inscription me donne tort, et s'il faut désapprendre ce qu'on nous avait appris. Le cas n'arrive que trop souvent.

1 [Trou de suspension θ]εισαυρο̃[ν : τὸν : ἐν] : τᾶς : Trou de suspension : Ἀθαναίας : αἴτιστις :
2 [ποτὰ]ν : βολάν : τ[ὸνς] ἀνφ' Ἀρίστονα : ἐ τὸνσυναρτύοντας
3 [..δ]ελο̃ν τίνα ταμίαν εὐθυνοῖ : τέλος ἔχον : ἐδίκας
4 [αἰ] δὲ δικάσζαιτο : το̃ν γρασσμάτον : hένεκα τᾶς κατα-
5 θέσιος : ἐτᾶς : ἀλιάσσιος : τρέτο καὶ δαμευέσσθο : ἐνς
6 Ἀθαναίαν : hα δὲ βολὰ ποτελάτο : hαντιτυχόνσα : αἰ
7 δέ κα μέ : αὐτοὶ : ἔνοχοι ἔντο : ἐνς Ἀθαναίαν.

De prime abord, la lecture semble facile ; en y regardant de près, on s'aperçoit qu'elle l'est beaucoup moins. C'est que la plaque a un petit défaut : son angle supérieur de gauche est brisé, et le long de la cassure s'étend une patine épaisse et granulée, qui empêche de reconnaître ce qui subsiste ou pourrait subsister des lettres perdues. Bien qu'il ne manque que peu de chose à chacune des quatre premières lignes, les lacunes ne se comblent pas sans effort, et surtout ne se comblent pas avec certitude. J'ai étudié l'original avec un soin extrême, pendant plusieurs semaines et à des heures différentes, pour obtenir l'éclairage le plus favorable. Si je n'ai pas réussi, un autre fera mieux.

L'inscription est un texte de loi, en cinq articles, relatif au trésor d'Athéné et à la procédure à suivre en cas de malversation.

§ 1. [θ]εισαυρῶ[ν τῶν ἐν] τᾶς Ἀθαναίας αἴτιστις [ποτ]ὰν βωλάν. *Le contrôle* (?) *des trésors* (déposés) *dans* (le temple) *d'Athéné* (ressortit) *au Conseil.*

Dès le début, nous sommes en pleine obscurité. ΑΙΤΙΣΤΙΣ se lit distinctement sur le bronze, entre deux ponctuations. Ce doit être un substantif dérivé du verbe αἰτίζω (*demander, réclamer*), mais son sens n'est pas facile à deviner. En traduisant comme je l'ai fait, je me suis inspiré de mes désirs plutôt que de l'étymologie du mot, qui ne se retrouve pas ailleurs. Du reste, en dehors du θ, tout ce qui est placé entre parenthèse reste douteux.

Au point de vue philologique, j'appelle l'attention sur θείσαυρος (pour θήσαυρος), où la voyelle brève, devant le *sigma*, s'est changée en diphthongue, comme dans le nom propre béotien Θεισπιεύς (pour Θεσπιεύς). Cette forme aussi est nouvelle. Plus loin, il m'a fallu écrire [ποτ]ὰν, au lieu de ποττὰν ou ποτ τάν, parce qu'il manque tout au plus trois lettres au commencement de la ligne. L'intervention du Conseil (βωλά) fait supposer que le trésor appartenait à la ville ; s'il avait été la propriété du temple, il aurait été administré par l'autorité religieuse. Mais nous verrons bientôt que cette supposition est fausse. Le trésor était la propriété du temple, car les sommes provenant de la confiscation des biens du condamné reviennent à la déesse.

§ 2. [τὸνς] ἀνφ' Ἀρίσστωνα ἢ τὸν(ς) συναρτύοντας [..δ]ηλῶν τίνα ταμίαν εὐθυνεῖ τέλος ἔχων ἐ(δ)δίκας. *Ariston et ses collègues, ou ceux qui exercent avec lui les fonctions d'artyne, indiqueront quel est le trésorier que citera en justice celui qui a* (cette) *mission de par la loi.*

Ariston est un nom propre très fréquent dans l'épigraphie de l'Argolide. S'il figure dans un texte de loi, on comprend que cette loi vise un cas spécial qui ne s'était pas présenté encore. Un des trésoriers avait commis un vol. Les magistrats règlent simplement la procédure à suivre pour découvrir le coupable et le pu-

nir. Ils ne vont pas au delà et ne prévoient pas que le fait puisse se renouveler.

Quel était le collège présidé par Ariston? Le texte ne le dit pas, et les mots οἱ ἀμφ' Ἀρίστωνα, dans un document de cette nature, ne sauraient se rapporter à Ariston seul. Je pense qu'en sa qualité d'*artyne*, il aura eu la présidence d'un collège de vérificateurs des comptes. A Argos[1] et à Épidaure, les hommes investis du pouvoir exécutif portaient le titre d'artynes. Il n'en était pas de même à Hermione, ou plutôt nous n'en savons rien. Quant à la formule τέλος ἔχων, elle est employée dans un traité publié par Thucydide, IV, 118.

Le grammairien trouvera dans cette phrase plusieurs détails intéressants : d'abord l'accusatif pluriel τὸνς (pour τοὺς), une des formes les plus caractéristiques des dialectes de Crète et d'Argos. Dans une inscription du temple d'Épidaure (*Collitz*, n° 3301), un père place ses fils (τὸνς υἱὸνς) sous la protection d'Asklépios, et dans une inscription de Mycènes (*Collitz*, n° 3315), on lit : τὸν[ς] ἄλλο[νς ε]ὐε[ργέ]τανς. Que l'*s* finale de l'article se soit fondue dans l'*s* initiale de συναρτύοντας, cela n'a rien d'anormal, car les textes de cette époque reculée aiment à resserrer, par tous les moyens, l'union entre l'article et son substantif. De même, la préposition ἐκ s'assimile avec la consonne suivante dans ἐ(δ)δίκας, ἐ(τ)τᾶς, si intimement, que la voyelle seule lui reste en propre : ἐδίκας, ἐτᾶς.

§ 3. [αἰ] δὲ δικάσζαιτο τῶν γρασσμάτων, hένεκα τᾶς καταθέσιος, ἐ(τ)τᾶς ἀλιάσσιος τρήτω καὶ δαμευέσθω ἐνς Ἀθαναίαν. *Et s'il* [le trésorier] *est condamné pour fraude* (?), *il sera mis à mort* (?) *dès* (sa sortie de) *la séance judiciaire, et ses biens seront confisqués au profit d'Athéné, pour le remboursement* (des sommes détournées).

A mesure qu'on avance dans la lecture, les difficultés augmentent. Nous ignorons le sens du mot principal, γράσσμα, qui manque à nos lexiques. Si κλάσμα vient de κλάω, σπάσμα de σπάω

1. Thucydide, liv. V, 47 : αἱ ἀρτῦναι.

et χάσμα de ΧΑΩ, le substantif γράσσμα doit venir du verbe γράω (*ronger*). Il est donc permis de supposer, jusqu'à nouvel ordre, que le caissier infidèle limait les pièces d'or qu'il avait en dépôt. Τρήτω est l'impératif de τιτράω (*perforer*) ; voilà pourquoi je l'ai traduit par *mis à mort*. Dans la loi athénienne, la confiscation des biens avait pour conséquence soit la peine capitale, soit l'exil ou l'esclavage [1].

Après ces remarques, ou plutôt cet aveu d'impuissance, je reprends l'examen du dialecte.

Les inscriptions de l'Argolide ne connaissent que l'aoriste ἐδίκασσα (*Collitz*, n° 3277), tandis que les autres Doriens disaient ἐδίκαξα. Si le double sibilant est remplacé ici par σζ (δικάσζαιτο), ce n'est qu'une singularité d'orthographe ou de prononciation, dont on a d'autres exemples. En Béotie, on écrivait Ἐρασζμία, et même ἐπεψήφισζεν [2].

Les génitifs καταθέσιος et ἀλιάσσιος (sans l'aspiration, pour ἡλιάσεως) ont de fréquentes analogies dans les textes de Mycènes (*Collitz*, n° 3325 : διαιρέσιος, συνθέσιος, οἰκοδομήσιος), de Trézène (3362 : ἀποστεγάσσιος), et naturellement aussi dans les textes crétois. On sait qu'à Argos comme à Mycènes (*Collitz*, n[os] 3315 et 3320), l'assemblée du peuple s'appelait ἁλιαία [3].

Quant au redoublement du *sigma* dans certains mots où il eût suffi d'un seul (Ἀρίσστων, γράσσμα, ἀλιάσσιος, δαμευέσσθω), c'est une superfétation qui se retrouve partout et à toutes les époques de la littérature grecque. Je ne voudrais même pas affirmer qu'il y a superfétation, car on ignore comment les sons sibilants se distinguaient entre eux dans la langue parlée.

§ 4. hα δὲ βωλὰ ποτελάτω hαντιτυχόνσα. *Mais le Conseil doit faire rentrer* (le produit de la confiscation) *en donnant son concours* (au juge).

1. Boeckh, *Staatshaushaltung*, t. I. 465-468 de la 3[e] édition, publiée par Max Fränkel.
2. Meister, *Die griechischen Dialekte*, t. I, 264.
3. H. Swoboda, *Philologus*, N. F., II, 762.

L'aspiration dans ἀντιτυχόνσα (pour -χοῦσα) est anormale; si elle a sa raison d'être, il faudra lire hα ἀντιτυχόνσα, et la phrase, qui n'est déjà pas trop claire, deviendra inintelligible. A Athènes aussi, le Conseil avait à s'occuper du produit des saisies [1].

§ 5. αἰ δέ κα μή, αὐτοὶ ἔνοχοι ἔντω ἐνς 'Αθαναίαν. *Sinon, qu'ils* [les conseillers] *soient eux-mêmes responsables envers Athéné.*

A propos de l'impératif ἔντω, je vois que le fondateur de la dialectologie grecque, Ahrens, ne connaissait encore que les formes ἐόντω et ἐόντων, mais qu'il disait, avec sa sagacité habituelle : « minus aegre ferrem, sicubi ἔντω vel ἔντων legeretur » [2]. C'est toujours une sorte de triomphe pour un savant, lorsque ses conjectures et ses prévisions se changent en certitudes.

La ponctuation est faite avec soin, au moyen de trois points superposés, selon la coutume archaïque. Quelquefois elle détache l'article de son substantif; à la fin des lignes, où elle était inutile, on ne la trouve qu'une seule fois. Le graveur était plutôt préoccupé de la séparation des phrases et des membres de phrase que de la distinction des mots.

En somme, voilà deux documents qui viennent nous apprendre bien des choses nouvelles; on ne doit pas trop leur en vouloir si, en même temps, ils nous donnent de nouvelles énigmes à deviner. Chaque découverte apporte ses lumières et ses ténèbres. L'étude des dialectes grecs est aujourd'hui très cultivée, et de nombreux architectes se disputent l'honneur de reconstruire cette tour de Babel. Je pense que les inscriptions, dont je leur offre la primeur, ont toutes les qualités requises pour les charmer et les intéresser.

FRÖHNER.

1. Boeckh, *Staatshaushaltung*, t. I, 189 (éd. Fränkel).
2. *De dialecto dorica*, p. 322.

RAPPORT

SUR LES FOUILLES DE MARTRES[1]

Monsieur le Ministre,

Vous avez bien voulu nous envoyer, M. de Lasteyrie et moi, comme délégués du Comité des travaux historiques, pour prendre connaissance, sur le terrain, du résultat donné jusqu'à présent par ces fouilles de Martres-Tolosanes qui ont été entreprises par M. Lebègue, professeur à la Faculté des lettres de Toulouse, avec des fonds que votre département lui a fournis; vous nous avez chargés de rechercher comment les fouilles avaient été conduites et où elles en étaient, comment il avait été pourvu au partage entre l'État et les propriétaires du sol des objets trouvés ou à trouver, et enfin de vous donner notre avis sur la question de savoir s'il convient d'affecter de nouveaux fonds à la continuation des travaux.

I

Nous sommes arrivés à Toulouse le 8 février et nous en sommes repartis le 15 au soir. Pendant la semaine que nous avons consacrée à l'accomplissement de notre mission, nous

1. Le *Bulletin du Comité des travaux historiques* (Section d'archéologie) doit donner le rapport très développé où M. Lebègue a rendu compte des fouilles qu'il a dirigées à Martres; mais comme cette publication, qui doit être accompagnée de planches assez nombreuses, peut encore tarder, nous avons demandé et obtenu l'autorisation de donner dès maintenant dans la *Revue* des extraits du rapport beaucoup plus sommaire qui a été adressé au ministre par M. Perrot, en son nom et au nom de M. de Lasteyrie, après la visite qu'ils ont faite à Martres. (*Note de la rédaction.*)

avons partagé notre temps entre Toulouse même, où nous avions à étudier, au musée, les nombreux fragments de sculpture qui y sont entrés, en divers temps, comme provenant de Martres, et les chantiers de M. Lebègue, à Martres, sur lesquels nous avons passé trois jours. A Toulouse et à Martres, nous avons beaucoup interrogé toutes les personnes qui avaient assisté aux fouilles précédentes ou qui en avaient entendu parler, toutes celles qui, par leurs études personnelles, étaient familières avec les antiquités du Midi de la France ; nous croyons n'avoir rien négligé pour remplir de notre mieux la mission qui nous avait été confiée.

Nous ne reprendrons pas l'histoire des découvertes que le hasard et les accidents de l'exploitation rurale ont fait faire à Martres depuis le XVIIe siècle, ni celle des fouilles qui y ont été poursuivies, aux frais de la ville de Toulouse et du département de la Haute-Garonne, d'abord de 1826 à 1830, puis de 1840 à 1843. Cette histoire a été écrite ou plutôt résumée avec beaucoup de précision par M. Roschach, archiviste du département et conservateur du musée, dans l'excellent catalogue qu'il a publié en 1865[1] ; il y a fait entrer les plus importantes des données que renferment les relations insérées à ce propos, après la clôture de ces deux campagnes, dans les *Mémoires de l'Académie des sciences et lettres de Toulouse* ainsi que dans ceux de la *Société archéologique du Midi*. Dans sa description, les marbres qui ont cette origine portent les numéros 21 à 80 ; mais il ne faudrait pas juger de leur nombre par cette seule indication. Plusieurs des numéros du catalogue représentent des séries, comme celle des médaillons où étaient figurés, à mi-corps, des divinités en haut-relief, et celle des Travaux d'Hercule, séries dont chacune comprend beaucoup de fragments. Il en est de même pour les bustes impériaux ; M. Roschach n'a relevé et signalé que les mieux exécutés et les plus intéressants. Il en est

1. *Musée de Toulouse. Catalogue des antiquités et des objets d'art.* Toulouse, in-8, 1845, p. 15-18.

de même pour d'autres bustes qui semblent être des portraits de personnages privés. Si l'on voulait inventorier et décrire séparément chaque pièce, on arriverait à un total de plusieurs centaines de numéros.

Les pièces provenant de Martres étaient autrefois réunies sous la galerie du beau cloître des Augustins. Ils ont été déplacés, lorsque l'on a commencé la construction des bâtiments nouveaux destinés à loger des collections qui se trouvaient à l'étroit ; avant de leur assigner une place définitive, on les a déposés au bas et sur les paliers du grand escalier qui devait conduire à la galerie où seraient rangées les sculptures. Par malheur, les travaux du musée, entrepris sous la direction de Viollet-Leduc, sont interrompus depuis plus de dix ans, et ces marbres sont restés là où ils avaient été mis, à titre provisoire, au moment du déménagement. Ils y sont mêlés à des marbres qui ont été découverts à Béziers et dans d'autres endroits. Les numéros qu'ils portent ne correspondent plus à ceux du catalogue ; un nouveau classement avait été commencé. Sur nombre de fragments, aucune indication. Jamais nous ne serions arrivés à savoir quelles étaient au juste les pièces qui devaient attirer notre attention, en raison de leur origine, si M. Roschach ne s'était mis très obligeamment à notre disposition. Grâce à la connaissance familière qu'il a de son musée, où il vit depuis plus de trente ans, et à la sûreté de sa mémoire, il a pu lever tous nos doutes et nous indiquer avec précision quels étaient les morceaux qui formaient l'apport de Martres. Si ces morceaux étaient classés et rapprochés les uns des autres, on verrait qu'ils l'emportent de beaucoup en nombre sur les pièces qui ont une autre provenance et qu'ils forment la plus grosse partie de la collection toulousaine.

Ce n'est pas ici le lieu d'entreprendre une énumération ou une description même succincte de ces marbres. Nous rappellerons seulement que, le jour où un archéologue en entreprendrait l'étude, il se trouverait conduit à les partager en plusieurs groupes. Le premier comprendrait les répliques des types idéaux créés par la sculpture grecque, les figures de divinités et de héros. On

y signalerait tout d'abord, comme le morceau le plus remarquable qui soit sorti de ces fouilles, une tête d'Aphrodite ou d'Artémis, qui rappelle le type de l'Aphrodite cnidienne de Praxitèle et qui n'est pas non plus sans analogie avec celui de la célèbre Niobé de Scopas ; elle a été décrite par Clarac, qui l'admirait beaucoup, et souvent citée sous ce titre : « la Vénus de Martres »[1]. A la même catégorie appartiennent une Ariane, en marbre de deux couleurs, qui est d'un travail élégant, deux têtes de Bacchus, une Naïade, un Faune, plusieurs torses nus, Apollons ou Bacchus, que rend difficiles à définir l'absence de la tête et de tout attribut. On peut y rattacher les fragments d'une frise en haut-relief, qui représentait les Travaux d'Hercule[2] ; on y sent, dans la facture, comme un dernier reflet du style mis à la mode, vers le commencement du IIe siècle avant notre ère, par l'école rhodienne ; même recherche de l'effet, même exagération des saillies musculaires que dans les fameux bas-reliefs du grand autel de Pergame ; mais, cela va sans dire, avec une bien moindre habileté, une bien moindre sûreté de main. Très inférieurs comme exécution, lourds et froids, les médaillons qui figurent les principales divinités de l'Olympe sont encore de mauvaises épreuves des types jadis créés par la statuaire grecque.

Un second groupe serait formé par les effigies des empereurs romains et des princes et princesses de leur famille. La série va d'Auguste à Gallien ; elle s'étend ainsi sur près de trois siècles. On y reconnaît, à première vue, certaines têtes impériales, dont les traits ont un caractère très particulier ; mais il en reste un certain nombre à déterminer, tâche que rendrait parfois difficile la grossièreté du travail. Il y a un bel Auguste ; les Trajan, au nombre de trois, sont passables ; les images des souverains du IIe siècle sont toutes ou médiocres ou franchement mauvaises.

On constituerait un troisième groupe en réunissant plusieurs têtes qui ont l'air de portraits, mais de portraits de personnages

1. Clarac, *Musée de sculpture*, t. II, 1re partie, p. 588.
2. Clarac, *Musée de sculpture*, t. II, 1re partie, p. 581.

privés, hommes et femmes. Ces figures n'ont pas de valeur comme œuvres d'art ; mais elles sont intéressantes par la fidélité avec laquelle le sculpteur y a copié la nature, sans souci de la beauté, y a reproduit les moindres détails de l'ajustement et de la coiffure. On a là comme les photographies de Gallo-Romains et de Gallo-Romaines du Ier et du IIe siècle de notre ère.

Enfin il y a, outre des fragments d'architecture où les ornements sont assez pauvrement ciselés, d'une main sèche et dure, nombre de morceaux qui appartiennent à une sculpture purement décorative, ainsi des masques de théâtre, têtes de Bacchus, de Faunes, de Silènes, masques qui offrent par derrière une cavité où s'engageait le crampon de métal destiné à les fixer contre une paroi. La facture est très sommaire ; on peut d'ailleurs, à propos surtout d'une tête juvénile bouffie que décrit M. Roschach (n° 37, *d*), se demander si, parmi ces appliques qui, nous dit le catalogue, ont passé par l'évêché de Rieux, il ne s'est pas glissé quelques têtes sculptées, au XVIIe siècle, par un artiste du pays, pour compléter, dans l'orangerie du palais épiscopal, une décoration où avaient été surtout employés des éléments antiques.

Après nous être rendu compte de la variété, de la valeur et de l'intérêt des monuments originaires de Martres que renferme le Musée de Toulouse, nous nous sommes préoccupés d'une question qui a son importance pour la solution du problème historique que soulèvent ces découvertes ; nous nous sommes demandé quelle était la matière dont étaient faites toutes ces figures. On avait cru et l'on avait écrit que les meilleures d'entre elles, la Vénus de Martres, l'Ariane, l'Auguste, étaient en marbre grec ou italien, et on en avait conclu que ces ouvrages, très supérieurs à ceux qui les entourent, avaient été importés dans le pays ; on n'avait reconnu le marbre statuaire des Pyrénées, le *blanc de Saint-Béat*, comme on l'appelle, que dans les œuvres de qualité inférieure. Nous avons voulu savoir à quoi nous en tenir sur cette prétendue différence de matière, et, grâce à l'inépuisable obligeance de M. Cartailhac, nous avons pu faire appel, pour une sorte d'expertise, au concours et à l'expérience de M. Doat, chef

de la plus grande maison de marbrerie qu'il y ait à Toulouse. Accompagné d'un vieux contre-maître de son usine, qui était armé d'un marteau et d'un ciseau, M. Doat a passé avec nous au musée toute une matinée ; nous avons examiné, les uns après les autres, tous les monuments que l'on signale comme découverts à Martres. Quand il pouvait y avoir doute sur le vrai caractère du marbre, M. Roschach nous a autorisés à détacher, dans les parties des figures qui sont cachées au regard, de petits éclats qui permettaient d'apercevoir et de juger le grain du marbre. La conclusion de cette enquête a été que la collection ne renfermait pas une seule pièce où l'on pût reconnaître l'emploi d'un marbre étranger. Le marbre blanc est du marbre de Saint-Béat, plus ou moins fin ; les marbres de couleur qui, dans certains bustes, ont fourni la draperie ou parfois même la tête ont été tirés des différentes carrières du Gers ou de la Haute-Garonne dont les noms nous ont été indiqués. Il y a aussi une figure en grès rouge de l'Aveyron. C'est encore dans le marbre de Saint-Béat qu'ont été taillés deux griffons en marbre blanc qui proviennent de Narbonne et plusieurs têtes d'un bon travail qui, découvertes près de Béziers, paraissent représenter des personnages de la famille des Jules. De cette constatation, faite sur place par des experts compétents, il résulte que l'industrie du marbre a été florissante, dans les vallées pyrénéennes où elle existe encore aujourd'hui, pendant les trois premiers siècles de notre ère. On ne saurait supposer que les marbres issus de ces carrières allassent se faire tailler en Italie. Si les cités de la Narbonnaise et de l'Aquitaine avaient tiré de l'Italie les sculptures dont elles ornaient leurs édifices publics et privés, elles n'auraient reçu que du marbre italien. Du moment où l'on reconnaît que ces sculptures sont exécutées en marbre indigène, force est d'admettre aussi qu'elles l'ont été dans le pays même. Il faut qu'il y ait eu là, dans les centres de quelque importance, des ateliers où l'on mettait ce marbre en œuvre. C'est au Ier siècle de notre ère que ces ateliers durent s'ouvrir, alors que la Gaule, désapprenant sa langue, se civilisait et se latinisait si rapidement ; ils eurent

sans doute pour fondateurs des artistes venus de la Grèce ou de l'Italie, qui, trouvant ici à s'employer et retenus par de nombreuses commandes, s'établirent dans ces riches provinces et y formèrent de bons ouvriers. Le mérite de quelques-unes des pièces que nous avons mentionnées prouve qu'ils avaient apporté avec eux de beaux modèles qu'ils surent imiter avec un réel talent ; le buste d'Auguste ferait figure dans la *Salle des empereurs* de n'importe quel musée ; mais l'affaiblissement est sensible dès la fin du siècle, plus sensible ici qu'en Italie et dans les provinces orientales de l'Empire ; les bustes de Trajan, d'Hadrien, de Marc-Aurèle ne sont pas au-dessus du médiocre. C'est que l'on n'avait pas ici sous les yeux, comme à Rome, les chefs-d'œuvre apportés de la Grèce et répandus dans les palais, dans les thermes, sous les portiques de la capitale. La statuaire est devenue un métier, qu'exercent obscurément des praticiens qui se recrutent dans la province. La décadence de l'art est donc très rapide ; c'est ainsi qu'il sort de ces ateliers des œuvres aussi barbares que la grande Isis qui est placée à Toulouse au bas de l'escalier et que les bustes des princes du IIIe siècle.

II

Après nous être ainsi convaincus que les sculptures attribuées à Martres étaient toutes le produit d'une industrie locale, nous partîmes, avec M. Lebègue, pour la petite ville, située à 60 kilomètres au sud-ouest de Toulouse, où se sont faites toutes ces découvertes. Cette ville, ou plutôt ce gros village, qui a longtemps été chef-lieu de canton, est sur la rive gauche et à un kilomètre environ de la Garonne, dont le séparent des vignes et des champs cultivés ; on sait qu'il a occupé cette position pendant tout le moyen âge, comme suffirait d'ailleurs à l'attester son église, qui renferme des parties très anciennes. L'établissement gallo-romain était, au contraire, sur les bords même du fleuve. C'est ce qu'annonce l'aspect du sol, couvert, sur une grande étendue, de

débris de tuiles, de morceaux d'enduit, de petits cubes de verre bleu qui proviennent des mosaïques; c'est ce qu'ont démontré les trouvailles fortuites et les fouilles qui, depuis deux siècles, dans ce quartier dit de *Chiragan* et du *Moulin*, ont mis au jour tant de restes de l'antiquité; mais, par malheur, il n'a pas été trouvé une seule inscription qui nous donne le nom ancien de la localité; les deux seuls textes épigraphiques qui proviennent de Martres sont funéraires et sans intérêt. Les Actes de saint Vidian, un martyr qui aurait été victime des Sarrasins, appellent Angonia l'ancienne ville qu'aurait remplacée Martres, dénomination qui ne se retrouve nulle part ailleurs; mais ces actes sont d'origine très récente; on n'en connaît pas de rédaction qui remonte au delà du XVIe siècle. On a proposé aussi de placer ici l'antique station de Calagurris (*Itinéraire d'Antonin*); mais le calcul des distances ne suffit pas à trancher la question, et maints géographes mettent Calagurris à Cazères, au Fourc, à Saint-Martory ou à Saint-Lizier. Ce qui est certain, c'est que le groupe d'habitations auquel a succédé Martres était situé sur la voie romaine qui longeait la rive gauche de la Garonne et dont le tracé est encore connu dans le pays sous le nom de *chemin de l'Estrade*, *chemin de la Rivière*.

Notre premier soin, en arrivant à Martres, fut d'aller voir les sculptures qu'ont produites les fouilles de M. Lebègue, sculptures qui, au fur et à mesure de leur apparition, ont été réunies dans une salle qu'a bien voulu prêter à cet effet un propriétaire de la ville. Nous avons été tout d'abord frappés de l'abondance des pièces et de l'intérêt qu'elles offrent. Il y a là de nombreux morceaux de hauts-reliefs qui représentaient les Travaux d'Hercule; quelques-uns paraissent appartenir à une série qui diffère, par ses dimensions, de celle que nous avons étudiée au Musée de Toulouse. C'est d'ailleurs le même style, les mêmes qualités d'ampleur et de mouvement qui témoignent de l'imitation des mêmes modèles. Nous avons surtout remarqué un fragment du combat contre le sanglier d'Érymanthe; les muscles puissants du dieu se tendent dans l'effort qu'il fait pour étreindre et étouffer

le monstre; il y a là un sentiment pittoresque et une énergie de modelé qui surprennent. Il est probable qu'en rapprochant ces fragments entre eux et avec ceux que possède le Musée de Toulouse on arriverait à reconstituer des figures à peu près complètes. D'autres débris appartiennent à la série, très inférieure, comme mérite d'art, des divinités représentées à mi-corps dans un cadre circulaire. La découverte de ces fragments achève de lever tous les doutes qu'avaient pu inspirer à certains archéologues d'une part le style emphatique et ronflant des bas-reliefs où sont retracés les Travaux d'Hercule, et de l'autre la facture lourde et froide de la série des demi-figures de dieux.

La série des empereurs, si riche au Musée de Toulouse, est représentée ici par un bon buste de Trajan et par divers autres bustes du temps des Antonins et des empereurs syriens; nous remarquons surtout un Septime-Sévère d'une belle conservation. J'ignore s'il faut rattacher à cette même suite deux bustes d'enfant dont l'un surtout est d'un travail très élégant et très fin; faut-il y voir de jeunes princes de la maison impériale? Une étude attentive de l'iconographie romaine pourra seule permettre de répondre à cette question. J'en dirai autant d'une tête à cheveux courts, d'une expression dure et farouche, qui est traitée avec un réalisme très expressif.

Comme figures imitées des modèles classiques, je citerai un Hercule appuyé sur sa massue, ronde-bosse d'une exécution soignée et une jolie statuette de Minerve, dont le torse seul s'est retrouvé; la draperie est d'une facture aisée et heureuse. Une figure de femme nue, grandeur de nature, cassée en deux morceaux, est au contraire des plus médiocres; on reconnait une Vénus pudique aux traces de doigts près du pubis. On ne saurait faire non plus grand cas d'une statuette de femme couchée dont la pose rappelle celle d'une Niobide du célèbre groupe tant de fois imité, en Gaule même, par les sculpteurs de la période romaine. Ici, par exception, la tête est conservée; mais elle manque à l'Hercule, à la Minerve, et aussi à une statue de femme drapée, un peu plus grande que nature, où les plis de l'étoffe sont disposés avec goût.

Était-ce une divinité ou une impératrice? L'absence du visage et des bras ne permet pas de se prononcer; mais l'œuvre est d'une bonne école.

Nous ne pouvons signaler ici que les pièces principales; il y a encore des masques, analogues à ceux que possède le Musée de Toulouse, et quantité de débris très menus dont le caractère et la place ne pourront être déterminés que par un long et minutieux travail de comparaison et de rapprochement. Les fragments d'architecture sont en petit nombre et sans importance. A prendre dans leur ensemble les sculptures que viennent de donner les fouilles actuelles, on constate qu'elles sont, en moyenne, supérieures à celles qu'avaient mises au jour les fouilles antérieures. Dans ce qui nous a passé sous les yeux, il n'y a pour ainsi dire rien qui soit aussi grossier que l'Isis colossale et que maints bustes du musée; plusieurs bustes sont des ouvrages distingués, qui font honneur aux ateliers d'où ils sont sortis. N'ayant pas emmené avec nous le marbrier qui nous avait prêté, à Toulouse, le concours de son expérience, nous n'avons pu nous enquérir de la nature et de l'origine des marbres dans lesquels ont été taillées toutes les figures que nous signalons.

III

Cet examen terminé, nous avons suivi M. Lebègue sur son champ de fouilles, au bord de la Garonne. Après nous avoir fait passer près de l'emplacement d'un ancien cimetière, dit *de Saint-Nicolas*, où ont été trouvées jadis les quelques épitaphes dont nous avons regretté l'indigence, il nous a montré le terrain dans lequel, suivant la tradition du pays et d'après les relations publiées, ont été faites les trouvailles accidentelles et les fouilles méthodiques. C'est un rectangle qui a de 500 à 600 mètres de long sur 200 environ de large et dont la Garonne forme un des grands côtés; tout cet espace est occupé par des champs qui descendent en pente douce vers le fleuve. Des sondages y ont

été pratiqués sur divers points par M. Lebègue et ont mis à nu des restes de murs, qui doivent, au moins en partie, être ceux que les travaux antérieurs avaient découverts. Si les plans levés sont exacts, ce dont il est permis de douter, au moins pour les fouilles exécutées par Dumège, de 1826 à 1830, il y aurait eu là, dans le champ Saboulard, deux grandes cours ou salles contiguës, un long corridor, des canaux en maçonnerie qui amenaient l'eau des plateaux supérieurs et plusieurs chambres pavées de mosaïque. La fouille de 1842, qui donna moins de sculptures, paraît avoir été faite avec plus de soin. Dans un champ situé à l'ouest du champ Saboulard, elle avait découvert les vestiges d'un édifice dont les dispositions, telles qu'elles sont indiquées dans le plan dressé par MM. Vitry et Chambert, architectes, paraissent bien être, comme ils l'ont cru, celles d'un bain public ou du bain privé de quelque vaste habitation seigneuriale. Au commencement de ce siècle, d'après le témoignage de Dumège, il y avait encore, dans ce quartier, des pans de murs antiques qui s'élevaient à plusieurs mètres au-dessus du sol; la culture, devenue plus active depuis que la Révolution eut changé l'état social et multiplié les petits propriétaires, a fait disparaître ces débris; le sol a été partout égalisé. Là les eaux ont rongé la berge et déchaussé des murs dont une portion s'est renversée, tandis que l'autre est encore debout sur une certaine longueur. Comme tous ceux dont les fondations ou les morceaux écroulés se rencontrent dans les tranchées, ces murs sont bâtis en gros galets de la Garonne noyés dans un bon mortier de chaux qui a acquis une très grande dureté; les parements étaient faits de moellons où l'on reconnait la pierre de l'une des collines du voisinage. La brique ne paraît pas avoir été employée dans les constructions, qui sont pareilles à celles que l'on aperçoit encore aujourd'hui dans les rues du bourg de Martres. Les milliers de fragments d'argile cuite qui piquent de points rouges la surface du sol, dans ce canton, proviennent de tuiles qui servaient à couvrir les habitations, tuiles dont il a été trouvé de grands morceaux ou même des échantillons complets dans les tranchées.

Avant de commencer les fouilles que vous lui avez donné les moyens d'entreprendre, M. Lebègue avait étudié le terrain, dans les relations écrites par ses prédécesseurs et dans les renseignements que lui avait fournis la tradition locale. Il pouvait choisir entre deux façons différentes de conduire les travaux dont il vous avait fait agréer la pensée, s'attaquer à la portion du territoire qui ne paraissait pas avoir encore été explorée, ou bien adresser un nouvel appel aux champs qui s'étaient déjà signalés par la richesse du dépôt d'œuvres d'art qu'ils avaient conservé. Le premier parti semblait plus naturellement indiqué; on pouvait croire que les fouilleurs de 1826 et de 1840 avaient tiré du sol qu'ils avaient remué pendant six ans environ tout ce qu'il renfermait d'antiques. C'est pourtant au parti contraire que s'est arrêté M. Lebègue; il était arrivé, par diverses voies, à se convaincre que les fouilles précédentes, surtout celles de 1826 à 1830, avaient été très superficielles, que nulle part on n'était descendu assez profondément pour épuiser la couche qui contenait des sculptures. Après quelques rapides sondages exécutés dans le terrain non encore exploré, il s'est décidé, ne disposant que de ressources très limitées, à faire porter tout son effort sur celui qui avait déjà tant donné. Un plein succès a justifié une résolution qui pouvait paraître téméraire. Nous regrettons pourtant que M. Lebègue n'ait pas employé quelques-uns de ses ouvriers à suivre et à dégager les lignes de murs qu'il a rencontrées sur quelques points. Le déblaiement d'un ou de plusieurs édifices aurait pu révéler des dispositions architectoniques curieuses et, qui sait? livrer peut-être quelques indices qu'il aurait été possible d'utiliser pour serrer de plus près le problème que pose devant l'archéologue la présence en ce lieu d'une si prodigieuse quantité de marbres sculptés. C'est, à propos de la manière dont les fouilles ont été conduites, la seule réserve que nous nous permettrons de faire. Nous comprenons quel plaisir M. Lebègue prenait à voir presque tous les jours, pendant un certain temps, sortir de terre, sous la pioche de ses ouvriers, des fragments dont beaucoup avaient une réelle valeur; mais n'aurait-il pas eu du

mérite à se défendre, dans une certaine mesure, contre cette sorte d'enivrement ? Ses fouilles ont été surtout une chasse aux objets de musée; mais il sait mieux que personne, par celles qu'il a jadis conduites à Délos, quel intérêt présente un relevé exact des traces qu'ont laissées sur le terrain des bâtiments renversés. Sans doute, dans le terrain déjà remué à plusieurs reprises où il a placé son équipe d'ouvriers et où il l'a retenue jusqu'à ce jour, il n'a guère rencontré que des pans de mur détachés de leur base et renversés la face contre terre; mais, sans renoncer à ce qui serait resté sa tache principale, n'aurait-il pas trouvé profit à diriger une portion de cette équipe sur quelque autre point où, en terrain vierge, elle aurait travaillé à saisir l'arrangement de quelqu'un des édifices de l'établissement romain ? Ce complément de recherches et d'informations aurait donné à ces fouilles heureuses un caractère plus méthodique encore et plus scientifique.

Nous n'insisterons pas sur ce regret; la courte campagne a été assez brillante pour qu'il convienne plutôt d'en faire ressortir les importants résultats. En moins de trois mois, M. Lebègue a trouvé presque autant que d'autres l'avaient fait, dans ces mêmes lieux, en des années. Ce n'est point sa faute si, après comme avant les nouvelles fouilles, on en est encore à se demander comment il se fait que le champ Saboulard, car en dehors de lui on n'a jamais trouvé que très peu de marbres, soit devenu ainsi comme une carrière de statues.

IV

Nous ne prétendons pas, après un examen qui a nécessairement été très rapide, donner la solution du problème ; nous nous bornerons à en dégager les données principales.

Tous ou presque tous les marbres découverts l'ont été dans un espace d'environ 2 ares, et ils y étaient accumulés les uns sur les autres, parmi les pans de mur et les galets de la Garonne. C'est ce qui ressort d'une lettre de Dumège, du 22 septembre

1826, qui est citée par M. Roschach : « Hier, vers 4 heures, ayant dirigé mes meilleurs ouvriers vers un point où le chaume paraissait faible et rare, on a commencé à découvrir, à moins de 2 pieds de profondeur, un amas de bas-reliefs, de statues, de têtes, de bustes d'empereurs et d'impératrices du plus beau travail. Trois charrettes ont été remplies de ces restes précieux. Nous avons déjà plus de vingt-cinq bustes... Aujourd'hui, la fouille a continué sur le point que j'avais indiqué hier, et déjà quatre charretées d'objets antiques ont été apportées ici... J'écris au milieu des champs, sous un soleil brûlant ; mais à chaque quart d'heure je vois sortir de terre un dieu, une déesse, un empereur[1]. » L'exactitude de ces détails nous a été confirmée par un vieillard de près de quatre-vingts ans, M. Ajustron, que nous rencontrons sur le chantier. Son père avait été le surveillant des fouilles de Dumège, en 1826, et lui-même a prêté son concours, en la même qualité, à celles de 1840. Il nous raconte que l'on avait d'abord travaillé pendant d'assez longs jours, sans presque rien rencontrer, puis que l'on tomba soudain sur ce nid de statues. Il y en avait tant et tant à retirer, que l'on n'avait pas fini le soir ; pour éviter que des paysans ne vinssent piller la fouille, pendant la nuit, on y installa des gardiens qui dormirent dans la tranchée, et l'on termina le lendemain. Lorsque cet emplacement fut épuisé, on continua, à droite et à gauche, sans grand résultat.

C'est en ce même endroit qu'ont été faites les trouvailles récentes, et le surveillant qui les dirige a été aussi frappé de cet entassement des marbres. Il nous montre le point où vingt-cinq fragments étaient serrés l'un contre l'autre, sous un pan de mur renversé ; il y avait là, dans un même trou, trois statues, un gros buste, six têtes et nombre d'autres débris.

Il est donc difficile ou, pour mieux dire, impossible d'admettre que les marbres se soient retrouvés à la place même ou tout près de la place qu'ils occupaient dans un édifice auquel ils auraient servi de décor, devant la niche où étaient dressés les statues, au

1. *Catalogue des antiquités*, p. 16.

pied des façades où les bas-reliefs auraient couru en longues frises dans l'entablement. Quelque orné que l'on suppose cet édifice, jamais il n'aurait pu, à lui seul, renfermer assez de figures, distribuées dans les cadres que les architectes réservaient à la statuaire, pour que ces figures formassent, lors de la chute du bâtiment, ces monceaux de débris.

Il est un autre fait qui nous a frappés, ici et au Musée de Toulouse, partout enfin où nous nous sommes trouvés en présence des monuments qui proviennent de Martres, fait sur lequel, ce nous semble, l'attention n'avait pas été appelée jusqu'à présent. Tous ces marbres portent la trace d'une rage hostile dont ils auraient été les victimes; bas-reliefs et statues ont été brisés en mille pièces. On a parlé d'une inondation qui les aurait déplacés, roulés et rompus; mais pourquoi, au lieu de les disperser sur la pente et de les entraîner en partie dans le lit du fleuve, les auraitelle déposés et amoncelés sur ce point? Remués par le flot, les marbres devraient être usés et arrondis; ils présentent au contraire des arêtes très vives, même dans les plis des draperies; mais, à une ou deux exceptions près, tous les nez sont cassés, toutes les têtes sont séparées des corps, et celles que l'on a replacées sur les épaules, au musée, ne s'y ajustent pas exactement; il a presque toujours fallu refaire le cou en plâtre. Il y a plus : un certain nombre de ces têtes sont fendues dans le sens vertical ou bien l'occiput en a été détaché. Est-ce ainsi que les aurait traitées la vague de la Garonne? Ne sent-on pas plutôt ici l'effet de grands coups portés par un instrument tel qu'une hache, un pic ou un marteau?

On a donc l'impression que ces marbres, sur lesquels se sont abattues des mains furieuses, ont été ramassés de toutes parts et apportés là où les fouilles les ont fait retrouver, et que l'on s'est acharné à les briser, à mesure qu'on les jetait en tas, les uns sur les autres. Est-ce l'œuvre d'une émeute de chrétiens qui, après le règne de Julien, seraient venus saccager une ville où le paganisme s'obstinait à ne point mourir, grâce au prestige d'un culte longtemps populaire dans le pays, celui d'Hercule, dont les

images sont ici tellement multipliées? Est-ce le fait d'un de ces passages de bandes germaines qui avaient laissé dans nos provinces du Midi des souvenirs que Froissart trouva encore vivants au XIV[e] siècle[1]? Nous nous abstenons de choisir entre les deux hypothèses; nous rappelons seulement l'analogie de ces fosses où, dans l'île de Cypre, près des temples de Golgos et d'Idalie, MM. de Vogüé et Duthoit ont retrouvé entassées pêle-mêle comme ici et de même mutilées à dessin, les statues qui ornaient les sanctuaires voisins. Ils n'ont pas hésité à voir là l'ouvrage d'une dévastation systématique qui aurait suivi le triomphe définitif du christianisme; les cent et quelques têtes qu'ils ont choisies, comme les plus curieuses et les mieux conservées, parmi tous ces débris de sculpture, ont formé le premier noyau de la collection cypriote du Louvre[2].

Quel que soit le sentiment qui ait armé le bras des malfaiteurs, il y a donc lieu de croire à une destruction volontaire et violente; mais ce que n'éclaircissent point les indices qui nous révèlent cette catastrophe, c'est la question de savoir pourquoi tant de marbres sculptés, dont beaucoup ne sont pas sans mérite, se trouvent réunis sur un même point, dans une localité dont l'histoire n'a pas même conservé le nom. On a parlé d'un atelier où l'on aurait travaillé les marbres des Pyrénées, apportés par bateau; c'est là, au sortir du premier étranglement de la vallée, à l'entrée de la grande plaine fluviale qui s'étend jusqu'à Bordeaux, que les roches arrachées au flanc de la montagne se seraient changées, sous la scie et sous le ciseau de tout un peuple d'ouvriers fixés en ce lieu par une industrie qui y aurait pris racine,

1. Froissart qui, au mois de novembre 1388, passa à Cieutat, en Nébouzan (Hautes-Pyrénées, canton de Bagnères-de-Bigorre), en se rendant de Carcassonne à Orthez, désigne cette localité, sans doute d'après la tradition orale, comme une ville détruite par les Vandales : « Nous nous adrechasmes vers un village que l'on dit au païs la Civitat; si fut jadis là une puissante cité que les Wandeles détruisirent lorsqu'ils firent tant de maulx et de persécutions en France et ailleurs. » (*Chroniques de Jean Froissart*, l. III, ch. IX, éd. Kervyn de Lettenhove, t. XI, p. 54-55.) On remarquera que Martres se trouve dans le même district que Cieutat, à l'entrée du Nébouzan.

2. *Lettre de M. de Vogüé* (*Revue archéologique*, 1865, t. VI, p. 244-245).

en statues, en bustes, en bas-reliefs, en plaques moulurées, en ouvrages de tout genre qui se seraient répandus, par les voies d'eau et de terre, dans l'Aquitaine et la Narbonnaise. Cette conjecture séduit au premier abord; mais, si elle était fondée, on devrait retrouver ici des quartiers de marbre non encore mis en œuvre, comme on en voit sur tous les chantiers de marbrerie, des pièces ébauchées, des déchets de fabrication, une épaisse couche de poussière et d'éclats de marbre, qui représenterait plusieurs siècles d'exploitation continue; or, comme nous nous en sommes assurés, les fouilles n'ont rien donné de pareil; toutes les sculptures sont achevées et ont pu jouer leur rôle dans une décoration. Dira-t-on que les marbres étaient sculptés près de la carrière et que les ateliers avaient ici seulement leur dépôt? La conjecture prête à bien des objections; il n'est pas vraisemblable que les habiles sculpteurs qui ont modelé plusieurs des figures ici découvertes s'enfermassent, pour se livrer à des travaux d'art, dans ces hautes vallées où, pendant une partie de l'année, ils auraient été bloqués par les neiges. Il y a d'ailleurs une considération qui, à elle seule, paraît rendre inadmissible l'hypothèse de l'atelier ou du dépôt de sculpture. Dans le champ où a été faite cette récolte si singulièrement abondante, on a recueilli tout à la fois des marbres du Ier, des marbres du IIe et des marbres du IIIe siècle; or l'atelier ou le dépôt n'a guère pu être saccagé avant le IVe siècle; plus tôt, la société gallo-romaine n'était point exposée à des troubles profonds, tels que ceux qui expliquent un pareil accès de brutalité farouche. Est-il vraisemblable qu'au IVe siècle l'atelier renfermât encore des ouvrages vieux de cent ou de deux cents ans, tels que la Vénus de Martres ou la tête d'Auguste? Ce qui se comprend fort bien d'une collection publique ou privée et de la décoration d'un sanctuaire aurait tout lieu de surprendre, si l'on croyait être en présence d'un magasin de sculpture. Le fond d'un magasin se renouvelle assez vite, et, sous les empereurs gaulois, sous Aurélien et ses successeurs, ce n'étaient pas les effigies des empereurs de la famille des Jules et des Claudes, des Flaviens ou des Antonins que l'on comman-

dait en fabrique pour en orner soit sa maison, soit les salles où se réunissaient les décurions et les magistrats des cités de la province.

Voici l'hypothèse qui nous paraît encore s'accorder le mieux avec tous les indices que nous avons relevés. Nous serions, en présence des ruines d'un bourg assez important, placé, dans un pays fertile, sur une grande voie de communication et le long du fleuve. Il aurait possédé un temple très fréquenté, où l'on adorait cet Hercule dont les images, sculptées en bas-relief et en ronde-bosse, se sont rencontrées en si grand nombre parmi les produits des fouilles. Outre le sanctuaire il y aurait eu là une ou plusieurs somptueuses villas, appartenant à ces riches familles sénatoriales qui n'épargnaient rien pour embellir et orner les demeures où elles jouissaient de leur fortune et du respect qui les entourait. Dans le temple et dans ces opulentes demeures se seraient ajoutées les unes aux autres, de siècle en siècle, des œuvres d'art dont les unes remontaient aux temps voisins de la conquête, tandis que les plus récentes dataient de cette époque encore prospère qui commence avec le raffermissement de l'empire par les princes illyriens. C'est cet ensemble qui aurait provoqué au IVe siècle ou la colère fanatique des chrétiens, ou les ressentiments des barbares. Les premiers ne pouvaient pardonner à tous ces simulacres, dieux ou empereurs divinisés, qui étaient autant d'insultes à leur foi; les seconds devaient trouver plaisir à abattre et à briser les statues de ces princes qui avaient infligé à leurs pères tant de défaites sanglantes et si longtemps fermé à leurs convoitises les frontières de l'empire.

. . . .

. . . .

G. PERROT.

8 mars 1891.

RÉPONSE

A UNE QUESTION DE M. HIRSCHFELD

Dans son introduction aux inscriptions de Narbonne [1], M. Hirschfeld signale un certain nombre d'inscriptions de Montfaucon qui ressemblent beaucoup à celles de Pech, et il est disposé à croire que c'est du chanoine de Narbonne que les a reçues le célèbre bénédictin. Il ajoute : « Scribit enim (*Montfaucon*) in litteris ad Gattolam die 6 dec. a. 1698 Roma missis (Valery, *Correspondance inédite de Mabillon et de Montfaucon*, III, p. 48) haec, quae num ad Pechium recte referri possint, videant viri docti Narbonenses : « Est hic quidam ex ordine Minimorum, « qui... historiae Narbonensi conscribendae dat operam... Oc- « currunt isthic ingenti numero inscriptiones antiquae, et, quod « scitu dignum est, muri civitatis a Francisco I, rege Galliae, « ex veteribus monumentis constructi sunt, ita ut ibi compareant « innumerae antiquae figurae, inscriptiones et caetera id genus. « Ea omnia antiqua monumenta edet ille et profanam una atque « sacram Narbonae historiam conscribet. »

Dans cette lettre il ne peut être question de Pech. En effet, Pech n'a pas, que nous sachions, été à Rome. Il était fort curieux des antiquités narbonnaises. Il a écrit des mémoires sur certains points de l'histoire de sa ville natale ; la Bibliothèque de Narbonne possède une copie de l'un d'entre eux. Il avait formé une collection de « figures de bronze, de médailles d'or, d'argent et de bronze très curieuses et singulières » [2]. Il a aussi travaillé à

1. *C. I. L.*, XII, p. 525, nº xv.
2. G. Lafont, *Les antiquités de Narbonne*, p. 94. Ms. appartenant à M. P. Lafont, architecte, membre de la Commission archéologique de Narbonne, qui a bien voulu nous le communiquer.

un recueil d'inscriptions narbonnaises. Mais nous le voyons communiquer ses recueils d'inscriptions, les inscriptions nouvellement découvertes, ses mémoires manuscrits, à ses amis et aux savants qui se proposent d'écrire l'histoire de Narbonne ou celle de la province ; il accompagne ses communications d'explications, de commentaires, ne se réservant rien pour lui-même. Ainsi il a poussé G. Lafont, son ami, à faire le recueil d'inscriptions que nous venons de citer et à écrire ses autres ouvrages ; il l'a aidé de ses conseils, lui a fourni des matériaux. Il a communiqué des inscriptions à Ruinart pour son édition de Grégoire de Tours ; au P. Laporte qui préparait une histoire de Narbonne, peut-être même de la Province ; à D. Vaissette pour son *Histoire de Languedoc*. Il n'est pas probable qu'il eût procédé ainsi s'il avait formé le projet d'écrire une histoire de Narbonne. Quoi qu'il en soit, et cette dernière preuve nous dispenserait de toute autre, Pech n'appartenait pas à l'ordre des Minimes. Il était, d'après le P. Piquet, prêtre, docteur de Sorbonne, chanoine de l'église collégiale et abbatiale de Saint-Paul de Narbonne [1].

De qui voulait donc parler Montfaucon ? Quelques-uns des termes de sa lettre s'appliquent à Jérôme Lafont (1658-1730). Cet érudit narbonnais a passé plusieurs années à Rome en qualité de secrétaire du cardinal Bentevoglio ; il a écrit une histoire de Narbonne dans laquelle il insère les inscriptions que son frère Guillaume a recueillies à l'instigation de Pech. Mais, d'après le témoignage de son contemporain le P. Louis Piquet [2], ce n'est que de retour à Narbonne que Jérôme Lafont aurait commencé à travailler à sa *Narbonne ancienne*. De plus, il était prêtre et docteur de Sorbonne ; il n'a pas plus que Pech appartenu à l'ordre des Minimes. Ce n'est donc pas de lui qu'il est question dans la lettre de Montfaucon.

Le P. Louis Piquet dont nous venons de parler, auteur d'une histoire de Narbonne, a bien appartenu à l'ordre des Minimes,

1. Piquet, *Histoire de Narbonne*, p. 415 du ms. 26 de la Bibliothèque de Narbonne.
2. *Loc. cit.*, p. 417.

mais la lettre de Montfaucon est de 1698, et le P. Piquet est né en 1699.

Il ne reste, parmi les historiens et les épigraphistes qui se sont occupés de Narbonne à la fin du XVII[e] siècle, que le P. François Laporte, à qui conviennent tous les termes de la lettre de Montfaucon.

« François Laporte, dit le P. Piquet, religieux minime, prit l'habit de l'ordre de Saint-François-de-Paule et en fit profession dans son couvent de Saint-Roch de Toulouse le 29 mars 1684. Dans la suite il fut envoyé à Rome où il conçut le dessein d'écrire l'histoire de la province du Languedoc[1]. » Ce détail est confirmé par le P. Laporte lui-même dans son *Histoire des Visigoths*[2], où il raconte que pendant son séjour à Rome, un érudit narbonnais, François Maurel, lui a envoyé quelques copies d'inscriptions ; que l'abbé de Saint-Paul, Étienne Lefranc, lui a envoyé une copie de l'inscription de Trouillas[3] avec un commentaire de Pech, chanoine de Saint-Paul. Laporte mourut en 1719. La Bibliothèque de Toulouse conserve une grande partie des matériaux qu'il avait réunis ; une très faible partie se trouve à Narbonne. Ses manuscrits renferment une copie des recueils d'inscriptions narbonnaises d'Antoine Rainouard, de Romieu et de Garrigues. Ces copies, fort consciencieuses, du reste, se bornent souvent à mentionner le début de l'inscription et à renvoyer à un recueil général et complet qui devait sans doute figurer dans le corps de son grand ouvrage. Malheureusement ce travail, auquel le P. Laporte avait mis la dernière main, au dire du P. Piquet, n'a pas vu le jour; les manuscrits de Toulouse et de Narbonne n'en ont conservé que des fragments, et, en particulier, le recueil d'inscriptions est perdu. Nous sommes ainsi privés de la seule copie complète et vraiment authentique qui ait été faite du manuscrit aujourd'hui perdu d'Antoine Rainouard, le plus ancien parmi les auteurs de recueils d'inscriptions narbonnaises.

1. Piquet, *loc. cit.*, p. 416.
2. M. 622 de la Bibliothèque de Toulouse.
3. *C. I. L.*, XII, 4312.

Si la perte de cette copie est regrettable, la perte de l'original l'est évidemment bien plus encore. Il ne serait peut-être pas impossible de le retrouver. Laporte nous apprend que le manuscrit de Rainouard est « conservé dans le cabinet de M. Hannuic, Ad. de Narbonne, juge de M. l'abbé de Saint-Paul »[1]. Nous voyons, par la copie elle-même de Laporte, que Hannuic avait mis son nom au bas de la première page « Hannuic Patronus ». Cette famille nombreuse et honorablement connue à Narbonne à la fin du XVII[e] et au cours du XVIII[e] siècle, a entièrement disparu aujourd'hui, à ce que nous croyons. Cependant, en 1830, la commission administrative du département de l'Aude comptait un Hannuic parmi ses membres. Il serait donc possible de retrouver cette famille et peut-être avec elle retrouverait-on le manuscrit de Raynouard[2].

Il ressort bien de ce que nous venons de voir que c'est du P. Laporte que veut parler Montfaucon dans sa lettre. Comment alors expliquer la ressemblance que signale M. Hirschfeld entre

1. Ms. de la Bibliothèque de Narbonne, n° 22 *in fine*. M. Lebègue, dans son travail sur l'épigraphie narbonnaise (*Histoire de Languedoc*, nouv. édit.), omet cette indication.

2. Dans la nouvelle édition de l'*Histoire de Languedoc*, Barry donne 1564 comme la date de la mort de Raynouard. Mais une note insérée dans un registre conservé aux Archives communales de Narbonne (BB. 57, f° 81 v°) constate, à la date du 20 novembre 1556, l'aumône d'une hémine de froment faite à l'hôpital Saint-Paul par les héritiers de M. Raynouard, chanoine de Saint-Just. Si, comme il y a tout lieu de le croire, il s'agit ici de l'auteur du manuscrit copié par le P. Laporte, sa mort remonterait à 1556. Dans l'*Inventaire des Archives communales de la ville de Narbonne*, BB. II, p. 257, on a imprimé par erreur *Raynoard* ; le texte porte *Raynouard*. Il y a eu, du reste, à Narbonne, au cours des XV[e], XVI[e] et XVII[e] siècles, plusieurs chanoines de Saint-Just, du nom de Raynouard. Ce détail a une certaine importance au point de vue des recherches sur la filiation des manuscrits contenant les œuvres des épigraphistes narbonnais. Nous donnons ci-dessous les noms de trois chanoines relevés dans un nécrologe narbonnais copié par le P. Laporte (Bibliothèque de Toulouse, ms. 623). Le 7 septembre 1522 meurt Pierre Raynoard, chanoine de Narbonne, chambrier du pape Léon X ; le 16 juillet 1622 meurt Pierre de Raynouard, chanoine de Saint-Just et archidiacre du Razès ; le 8 décembre de la même année meurt Jean-Honoré de Raynoard, chanoine de Saint-Just et archidiacre de Razès « qui, dit le nécrologe, duo fundavit anniversaria, unum pro anima domini Joannis de Raynoard, canonici et avunculi, aliud pro seipso ». On remarquera que le nom du chanoine Antoine Raynouard ne figure pas dans cette liste.

les inscriptions narbonnaises de Montfaucon et celles que nous retrouvons dans les manuscrits de Pech?

Montfaucon a été en relations à Rome avec le P. Laporte; il est certain que celui-ci a reçu, pendant son séjour à Rome, au moins une communication épigraphique de Pech par l'intermédiaire d'un ami commun. On peut supposer que là ne se sont pas bornés les rapports des deux compatriotes. Dès lors, Montfaucon n'aurait-il pas pu prendre, auprès du P. Laporte, connaissance et même copie des inscriptions de Pech? Il est vrai que l'on trouve dans les manuscrits du P. Laporte un ouvrage contre les Bénédictins[1], dans lequel on raille le Père Dom de Montfaucon qui, ayant trouvé à Sainte-Croix-de-Jérusalem, à Rome, l'inscription que le cardinal Carrajal avait fait mettre sur la porte de l'ancien tabernacle du maître-autel: *Animal ingratius homine nullum est*, y trouva tant de mystères d'érudition que par un miracle d'antiquaire il la métamorphosa en inscription romaine. « In monasterio sequentem inscriptionem exui: ANIA L·INGRATIVS HOMINE NVLLVM EST Lege, vous dit-il, *Annia Liberta.* »

Mais cet ouvrage daté de 1716, bien postérieur, par conséquent, au séjour de nos deux religieux à Rome, ne prouve nullement que les rapports entre Montfaucon et le P. Laporte aient été, dès ce séjour, ce qu'ils semblent être devenus par la suite.

S'il est possible que Montfaucon ait pris connaissance des inscriptions de Pech qui étaient entre les mains du P. Laporte, il est cependant plus probable que c'est dans le couvent de son ordre, à Saint-Germain-des-Prés, qu'il a trouvé une copie des inscriptions de Pech. Ruinart, dans son édition de Grégoire de Tours[2], parue en 1699, à peu près au moment où Montfaucon était à Rome et y rencontrait le P. Laporte, nous apprend que Pech lui a adressé trois inscriptions[3] dont il donne la copie. Les manuscrits de Pech ne nous donnent que la copie de l'une d'entre

1. *Dialogues pathologiques sur le livre intitulé « Gallia christiana »*, 7e dialogue, *in fine*. (Ms. de la Bibliothèque de Toulouse, nº 623.)

2. Bouquet, *Rerum gallicarum et francicarum scriptores*, II, p. 162 et 222.

3. Ce sont les nºs 4312, 5338, 5341 du XIIe vol. du *C. I. L.*

elles[1] et encore ne figure-t-elle pas dans le manuscrit de Narbonne, mais seulement dans un manuscrit de la Bibliothèque nationale[2], où elle paraît déplacée. Pech ajoute à la suite de sa copie : « J'en ay envoyé une copie aux sçavans bénédictins de Paris qui m'ont fait l'honneur de la rapporter dans les notes sur Grégoire de Tours[3]. » Dans le manuscrits du P. Laporte (n° 622), l'inscription de Trouillas[4] est accompagnée de cette annotation due à Pech : « Ces deux inscriptions[5] ont esté envoyées à Paris à un bénédictin de Saint-Germain-des-Prés, qui a fait une nouvelle édition fort correcte de Grégoire de Tours, où l'histoire des rois goths est insérée, et ces inscriptions lui ont servi pour la chronologie et pour les véritables noms des Roys. »

Les rapports directs entre Pech et les Bénédictins sont ainsi bien attestés et ils suffiraient à expliquer la ressemblance entre les inscriptions données par Montfaucon et celles du chanoine de Narbonne.

Mais il y a plus. Le P. Piquet dit expressément[6] que Pech avait fourni à D. Vaissette et à Montfaucon « des mémoires si rares et si curieux qu'il auroit pu s'en faire honneur si sa rare modestie ne s'y fust opposée ». Le P. Lelong, au n° 37802 de son édition de 1768, confirme cette assertion. D'après lui, D. B. de Montfaucon a eu entre les mains la copie d'un manuscrit intitulé : « Inscriptions et bas-reliefs qui sont à Narbonne chez M. Pech, chanoine de Saint-Paul, in-4° ». C'est ce manuscrit original que possède la Bibliothèque de Narbonne[7] ; les deux

1. *C. I. L.*, XII, 5341.
2. Fonds latin, 9997.
3. A la suite de cette note de Pech un lecteur a ajouté : *Vid. Bouquet, II*, 162. M. Lebègue, dans son travail sur l'épigraphie narbonnaise, a pris ce renvoi au Grégoire de Tours de Ruinart (Cf. p. 5, n. 2) pour un renvoi à Bousquet, épigraphiste narbonnais de la seconde moitié du XVIII[e] siècle, qui ne mentionne pas cette inscription. Du reste, dans le travail de M. Lebègue, les renvois aux sources sont ordinairement peu exacts.
4. *C. I. L.*, XII, 4312.
5. Il est question des n[os] 4312 et 5341 du XII[e] vol. du *C. I. L.*
6. Piquet, *loc. cit.*, p. 415.
7. Le titre du ms. présente une légère différence avec celui que donne le P. Lelong. Le voici textuellement : « Inscriptions et bas-reliefs qui sont à Nar-

manuscrits de la Bibliothèque nationale[1] ne sont que des copies exactes, d'ailleurs, du manuscrit original. Elles ont probablement été faites sous les yeux de Pech, mais ne sont pas de sa main, comme paraît le croire M. Lebègue. L'inexpérience du copiste s'y trahit même fréquemment. Ce sont probablement ces copies qui ont été entre les mains de Montfaucon[2].

Il ne serait d'ailleurs pas impossible que Montfaucon eût eu entre les mains le manuscrit original de Pech. Nous savons, par Montfaucon lui-même[3], que de Caulet-Graignague, président à mortier au Parlement de Toulouse, lui avait envoyé une copie de l'inscription de l'autel d'Hercule Ilunnus[4]. Or, ce magistrat a acheté, à la mort de Pech, le cabinet d'antiquités du chanoine, sauf les figures de bronze[5]. Il est probable qu'il a acheté aussi le manuscrit qui était à Toulouse au commencement de ce siècle entre les mains de M. Chabrand. Celui-ci, pasteur à Toulouse, a inséré au folio 47 une inscription hébraïque avec l'explication que lui envoie Bonnard, professeur d'hébreu à la Faculté de théologie protestante de Montauban, dans une lettre datée du 20 novembre 1812. Plus tard, du Mège a eu ce manuscrit entre les mains et y a fait de nombreuses additions. Il se pourrait donc que de Caulet-Graignague, en rapport avec Monfaucon, lui ait communiqué le ms. de Pech.

Nous croyons avoir établi que Montfaucon, dans sa lettre du 6 décembre 1698, parle du P. Laporte, et expliqué ensuite pourquoi l'on trouve de grandes ressemblances entre les inscriptions de Pech et celles du célèbre bénédictin.

bonne. Pech, 1713, chanoine de Saint-Paul et official primatial pour monseigneur l'archevêque et primat de Narbonne. » Le mot « chez » qui se trouve en plus dans l'ouvrage du P. Lelong (*qui sont à Narbonne chez M. Pech*) est évidemment une addition de celui-ci. Pech indique l'endroit où se trouvent un grand nombre d'inscriptions qu'il a relevées, et il n'en mentionne aucune comme étant chez lui.

1. Fonds latin, 9997 et 17746.
2. Cette hypothèse a déjà été émise par M. Lebègue, *Épigraphie de Narbonne*, p. 101.
3. *Antiquité expliquée*, Paris, 1722, t. II, p. 252.
4. Cf. *C. I. L.*, XII, 4316.
5. Guill. Lafont, *Les antiquités de Narbonne*, ms., p. 94.

Nous voudrions, avant de terminer, signaler la perte d'un recueil d'inscriptions narbonnaises que nous ne trouvons mentionné ni par M. Hirschfeld, ni par M. Lebègue. Ce recueil ne nous est connu que par un passage de la biographie de de Thou qui figure sous le titre de Mémoires en tête de la traduction française de son *Histoire universelle*[1]. Nous y voyons que de Thou était venu à Narbonne avec des lettres de recommandation de Pibrac pour Baliste qui en était syndic. « Baliste le conduisit par toute la ville et lui montra d'anciennes inscriptions qui se remarquoient parmi ses ruines; comme il en avoit fait un recueil exact, il en étoit fort instruit. »

Le personnage dont il est ici question a été premier consul de Narbonne en 1574 et en 1601. Il a joué un rôle des plus actifs pendant la Ligue et est mort le 27 août 1602[2].

Le recueil de Baliste a dû disparaître de bonne heure, car nous ne le voyons mentionné par aucun des épigraphistes postérieurs. Peut-être que Baliste, qui a dû connaître le chanoine Rainouard, déjà avancé en âge, n'a fait que compléter son recueil. Ce serait lui qui aurait ajouté au recueil copié par le P. Laporte les inscriptions découvertes après 1556, date de la mort de Rainouard, celle de l'autel d'Auguste, par exemple, découverte en 1564. C'est la seule que de Thou mentionne expressément parmi celles que lui a montrées Baliste. L'œuvre de Baliste s'étant ainsi fondue avec celle de Rainouard, on s'expliquerait qu'elle ne se trouve signalée nulle part.

Alphonse Blanc.

1. *Histoire universelle de Jacques-Auguste de Thou depuis* 1543 *jusqu'en* 1607 traduite sur l'édition latine de Londres. — Londres, 1734. Vol. 1, p. 80.

Ce passage nous a été signalé par M. Massip, le savant et obligeant bibliothécaire de la ville de Toulouse.

2. Archives de Narbonne. Registre des mariages et décès de la paroisse de la Major (1602-1667), f° 1.

LES NOMS GAULOIS

DONT LE DERNIER TERME EST *RIX*

DANS LE *DE BELLO GALLICO*

Leçons faites au Collège de France en décembre 1890

Par M. H. d'Arbois de Jubainville

I

Les noms gaulois chez César et Hirtius peuvent se diviser en deux catégories, les dérivés et les composés. Le plus logique serait de commencer par les dérivés, mais il sera plus commode de commencer par les composés, dont le sens offre moins d'obscurité.

Les noms gaulois composés ont pour premier terme, les uns, une particule indéclinable, exemple : *A[d]- trebatis*; *Ande-combogius*; les autres un mot déclinable, soit un nom, comme *catu-* « bataille » dans *Catu-rix*; soit un pronom, comme *allo-* « autre » dans *Allo-brox*; soit un adjectif, comme *novio-* « nouveau » dans *Novio-dunum*. Classer de cette façon les noms gaulois composés que l'on rencontre chez César pourrait sembler scientifique et serait en tout cas méthodique.

Mais l'incertitude où nous sommes souvent sur le sens des termes dont ces composés sont formés m'empêchera de suivre un ordre méthodique. Je débuterai par les mots qui paraissent offrir le moins de difficulté, d'abord par les composés dont *-rix* est le dernier terme.

II

Le thème de *rix* est *rig-*. Outre le nominatif singulier *rix* on connaît de ce mot deux cas : 1° le génitif singulier *rigos* dans *Samo-ricos*, pour *Samo-rigos*, ce nom d'homme conservé par une

inscription du Musée de Langres porte le nº 52 dans le catalogue récemment publié par M. Mowat; 2º l'accusatif pluriel *rigas*, par exemple, chez Florus, l. I, c. 44, ou l. III, c. 10. Cet auteur racontant l'insurrection de la Gaule sous le commandement de Vercingétorix, cinquante-deux ans avant J.-C., écrit à l'accusatif *Biturigas*. Il emprunte probablement ce mot au l. CVII aujourd'hui perdu de Tite-Live. Bien que César, suivant l'usage latin, dise à l'accusatif *Bituriges*, l. VII, c. 5, § 4, il est certain que les Gaulois prononçaient *Bitúrigás* à l'accusatif pluriel. On retrouve au VIᵉ siècle cette notation plus ou moins altérée dans la plupart des mss. de Grégoire de Tours : *Bituricas*, l. I, c. 31[1]; l. III, c. 12[2]; *Bitoricas*, l. VI, c. 31[3], mais, dans un meilleur ms. *Biturigas*[4]. Dans la légende des monnaies mérovingiennes frappées à Bourges cette ville s'appelle *Betoregas*[5]. Le Formulaire de Bourges au VIIIᵉ siècle nous offre *Beturegas* et *Bitoricas*[6]. En vieil irlandais le nominatif singulier *rix* se dépouille de son *x* final et devient *ri*; le génitif singulier *rigos* laisse tomber la finale *-os* et se prononce *rig*; l'accusatif pluriel *rigás* perd son *s* et garde l'*á* qui précède, de là la notation *riga*. Le gaulois *rix*, l'irlandais *ri* veulent dire « roi ».

La langue indo-européenne primitive possédait déjà ce mot, son thème était *rég-*, en sanscrit *râj-*, usité seulement à la fin des composés; en latin *rêg-*; le latin a donc conservé ce mot plus exactement que le sanscrit ne l'a fait. L'*ê* long indo-européen, maintenu en latin, s'est changé en *â* en sanscrit, en *î* en celtique, de là l'*î* du gaulois *rix*, gén. *rigos*, en vieil irlandais *ri*, *rig*.

Il y a cependant dans un rameau des langues néo-celtiques une trace d'un dialecte qui conservait l'*e* indo-européen; et on a trouvé quelques exemples de la notation *rex* dans des monuments cel-

1. Ed. Arndt, p. 49, l. 1.
2. *Ibid.*, p. 118, l. 15.
3. *Ibid.*, p. 271, l. 10.
4. Voir les variantes du ms. du Mont-Cassin désignées par la cote A 1 dans l'édition précitée.
5. A. de Barthélemy, dans la *Bibliothèque de l'École des chartes*, tome XXVI, p. 452.
6. Zeumer, *Formulae Merowingici et Karolini aevi*, p. 169, l. 24.

tiques du temps de l'Empire romain. De cette leçon cependant l'exemple le plus souvent donné doit être rayé : c'est *Dubno-rêx*, nom d'homme, qu'on lit sur plusieurs exemplaires d'une monnaie gauloise[1]. M. A. de Barthélemy, après avoir placé cette variante dans la *Liste des mots relevés sur les monnaies gauloises* que la *Revue celtique* a publiée en 1872[2], l'a ôtée de la seconde liste qu'il a donnée en 1888 dans le même périodique[3] et de la dernière liste qu'il a insérée en 1890 dans la nouvelle édition de sa *Numismatique ancienne*[4]. Il a reconnu dans *Dubnorex* une mauvaise lecture de la notation plus complète et plus exacte *Dubnoreix* où le groupe *ei* est la notation régulière de l'*i* long suivant l'orthographe reçue à Rome pendant les derniers temps de la République, on lit clairement *Dubnoreix* sur plusieurs exemplaires de la même monnaie au Cabinet des antiques de la Bibliothèque nationale ; *Dubno-rêx* ne se lit que dans des exemplaires mal frappés et où l'*i* du coin n'est pas venu[5]. Il faut donc effacer *Dubno-rêx* de la liste des exemples celtiques où l'*é* indo-européen de *rêx* est maintenu. Un autre exemple est le génitif *Mori-regis* de *Mori-rêx* dans une inscription de Grande-Bretagne[6]. *Mori-rêx* signifierait « roi de la Mer ». Malheureusement cette inscription est perdue, en sorte qu'on peut douter de l'exactitude du texte conservé.

Mais le général Creuly a trouvé à Luchon (Haute-Garonne) l'épitaphe d'*Ande-rêx*, femme de *Socon-dannos*. Le nom du mari paraît gaulois ; on peut donc considérer *Anderêx*, c'est-à-dire « grand roi », comme un nom gaulois ; ce mot aurait été employé au féminin et signifierait ici « grande reine. » Comparez *Visu-rix*, nom de femme, dans une inscription d'Augst en Suisse[7].

1. Muret, *Catalogue des monnaies gauloises de la Bibliothèque nationale*, nos 5026-5035.
2. *Revue celtique*, t. I, p. 295.
3. *Revue celtique*, t. IX, p. 31.
4. *Encyclopédie Roret*. — *Numismatique ancienne*, p. 121.
5. Muret, *Catalogue des monnaies gauloises*, nos 5037-5041.
6. *C. I. L.*, VII, 409.
7. Mommsen, *Inscriptiones Helveticae*, p. 298.

On connaît depuis longtemps par les inscriptions d'Iggdorf, près de Laibach en Carniole et de Laibach même, l'antique *Emona* en Pannonie supérieure, un nom d'homme écrit au génitif *Voltu-rêgis*[1], au datif *Volte-rêgi*[2], et, en supprimant la voyelle finale du premier terme, au nominatif *Volt-rêx*[3], au génitif *Volt-rêgis*[4]. *Voltu-rêx* et *Volte-rêx* sont probablement des notations d'une époque où déjà la finale du premier terme était une sorte d'*e* muet, la plus ancienne prononciation a dû être *Volto-rêx*, dont le premier terme, *volto-*, veut dire « chevelure »; c'est le vieil irlandais *folt* = **volto-s*, génitif *fuilt* = **volti*, en gallois *gwalt* « chevelure ». *Volto-rêx* voulait dire « roi de la chevelure » ou en traduisant d'une façon moins littérale « celui qui a la chevelure royale ».

Quoi qu'on pense des faits qui précèdent, il est certain que le breton *roe* « roi », au pluriel *rouanez*, et son dérivé *rouantelez* « royauté, royaume », doivent s'expliquer par un thème **rê-ganto-*, au XI[e] siècle *ruant* dans les chartes du Cartulaire de Landevennec, au IX[e] siècle *roiant* dans celles du Cartulaire de Redon. *Rêganto-* dérive d'une racine *rêg* par *ê* long identique à celle du latin *rêx*, *rêgis* et du gaulois *rêx* dans *Volt-rêx*; il est bien difficile d'expliquer le thème **rêganto-* avec *ê* long par l'influence du latin, car *rêganto-* dérive du participe présent **rêgans*, **rêgantos* d'un verbe dénominatif celtique en *â* que la langue latine ne possède pas. Le verbe latin *rĕgo*, *rĕgis*, au participe présent *rĕgens*, *rĕgentis*, a l'*e* bref et appartient à une autre conjugaison que celle à laquelle il faut recourir pour expliquer *rêganto-*.

Quoi que l'on conclue des faits anciens et modernes que nous venons de citer, *ê* long, dans les exemples qui précèdent, est une exception. Nous trouvons *rîx* avec un *î* dans presque tous les textes celtiques de l'antiquité; et dans les langues néo-celtiques le gallois s'accorde avec l'irlandais, exemple : le nom

1. *C. I. L.*, III, 3805.
2. *C. I. L.*, III, 3823.
3. *C. I. L.*, III, 3793, 3824, 3825.
4. *C. I. L.*, III, 3796, 3797, 3805, 3860.

d'homme *Clot-ri* « illustre roi » attesté par le livre de Llandav[1].

III

Le thème *rig-*, développé au moyen d'un *o*, suivant l'usage le plus ordinaire des composés gaulois, se rencontre souvent comme premier terme dans les noms de lieu. Nous citerons *Rigo-magus* « champ du roi »; ce nom se trouve à la fois dans la Gaule cisalpine et dans la Gaule transalpine. Ainsi *Rigo-magus,* aujourd'hui Trino en Piémont, dans la province de Novare, sur la rive gauche du Pô, entre Turin et Pavie, est mentionné à la fois sur les Vases Apollinaires, dans l'Itinéraire d'Antonin, dans l'Itinéraire de Jérusalem et chez le géographe de Ravenne[2]. Ce *Rigo-magus* paraît avoir appartenu aux *Libici*. Un autre *Rigo-magus*, aujourd'hui Remagen, sur la rive gauche du Rhin, province de Coblenz, dans la Prusse rhénane, est mentionné par la Table de Peutinger[3], par le géographe de Ravenne[4], et par Ammien Marcellin[5]. Avant l'établissement des *Ubii* sur la rive gauche du Rhin, sous le principat d'Auguste, ce *Rigo-magus* devait être situé dans le territoire des Éburons; il a été probablement bâti sur la portion de terre affectée comme dotation aux rois de ce peuple; on sait qu'au temps de César les Éburons avaient deux rois, *Ambio-rix* et *Catu-volcus*.

Un troisième *Rigo-magus* ne nous est connu que par les documents du moyen âge. C'est Riom (Puy-de-Dôme), le *Ricomagensis*[6], ou mieux *Rigomagensis*[7] *vicus* de Grégoire de Tours. Riom paraît avoir été construit sur la partie du sol arverne, qui était

1. *Grammatica Celtica*, 2e édition, p. 136.
2. *C. I. L.*, t. V, p. 715.
3. Table de Peutinger, édition de Konrad Müller, segment III, 1.
4. *Ravennatis anonymi cosmographia*, l. IV, c. 24; édition Pinder et Parthey, p. 227, l. 12.
5. Ammien Marcellin, l. XVI, c. 3, § 1; édition Teubner-Gardthausen, t. I, p. 80, l. 11.
6. *In gloria Martyrum*, c. 85, édition Krusch, p. 545, l. 35; c. 86, p. 546, l. 14.
7. *In gloria Confessorum*, c. 5; édition Krusch, p. 751, l. 26; c. 32, p. 768, l. 1.

attribuée comme liste civile aux rois, c'est-à-dire à ce *Luernios* dont Poseidonios, dans son livre XXIII, vantait la libéralité envers les bardes, à ce *Bituitos*, qui, après avoir succédé à Luernios son père, fut, en 121, battu par les Romains, et qui, détrôné par eux, mourut prisonnier à Rome. César ne nous dit pas si soixante-dix-neuf ans plus tard l'Arverne *Vercingeto-rix*, proclamé roi par ses partisans[1], eut le temps de prendre possession du canton affecté à la dotation des rois précédents.

En Grande-Bretagne, *Rigo-dunum* chez les *Brigantes*, c'est-à-dire dans les environs d'York[2], veut dire « château du roi »; c'est probablement la résidence de la reine *Cartismandua* et de ses deux maris *Venutius* et *Vellocatus*, vers l'an 70 de notre ère[3].

Rigo-dulum chez les *Treveri* est probablement un synonyme de *Rigo-magus*. *Rigo-dulum* est mentionné par Tacite dans le récit des événements de l'année 71 de notre ère[4]; et on croit reconnaître la même localité dans le *Regiodola* d'un diplôme accordé par le roi Dagobert à l'abbaye Saint-Maximin de Trèves en 633[5]; on dit aujourd'hui Réol. *Dulum*, dans *Rigo-dulum*, suppose un thème *dulo-*, probablement une variante du thème *duli-*, qui explique le vieil irlandais *duil*. *Duil-* glose les mots *elementum*, *creatura*, *res*, dans les mss. irlandais de Würzburg, de Saint-Gall et de Milan[6]. *Rigo-dulum* signifie donc, semble-t-il, « chose du roi ».

Le thème *rigo-* se rencontre en Grande-Bretagne comme premier terme du nom divin *Rigi-samus*. On a trouvé à Chessels, comté de Somerset, une dédicace *Deo Marti Rigi-samo*. Le second terme de *Rigi-samus* paraît identique à la fois à l'adjectif irlandais *sáim* « doux, aimable » et au substantif vieil-irlandais

1. *De bello Gallico*, l. VII, c. 4.
2. Ptolémée, l. II, c. 3, § 10; édition Didot-Müller, t. I, p. 97, l. 3.
3. Tacite, *Histoires*, l. III, c. 45.
4. Tacite, *Histoires*, IV, 71.
5. Pardessus, *Diplomata*, t. II, p. 22; cf. d'Anville, *Notice de la Gaule*, p. 554.
6. *Grammatica Celtica*, p. 1000, note 19.

sám « repos, agrément, plaisir ». *Rigi-samus* pourrait être traduit par « heureux comme un roi ». Le *Samo-rix*[1] de Langres qui réunit les mêmes éléments — mais dans un ordre inverse — et qui est un nom d'homme; signifierait « agréable roi, aimable roi ».

IV

Parmi les noms composés gaulois dont *rix* est le dernier terme on peut distinguer quatre catégories :

1° Composés de deux termes dont le premier est un nom. Nous allons en étudier immédiatement quelques-uns;

2° Composés de deux termes dont le premier est un adjectif; exemple : *Cluto-rix*, *Seno-rix*; il sera aussi question ici de cette catégorie;

3° Composés de deux termes dont le premier est un mot indéclinable, *Bitu-rix* ;

4° Composés dont le premier terme est lui-même un composé de deux termes. Le premier de ces deux termes peut être un nom, *Epo-rêdi-rix* ou un mot indéclinable *Ad-genno-rix*, *Ande-broci-rix*, *At-epo-rix*, *Ex-cingo-rix*, *Ver-cingeto-rix*.

Pour éviter de fatiguer le lecteur nous ne dirons rien des deux dernières catégories : nous nous bornerons à exposer ici ce que nous pouvons dire de la première et de la seconde.

Parmi les composés de deux termes dont le premier est un nom, nous mettrons le nom d'homme *Boio-rix* « roi des *Boii* ». Le général Creuly a lu ce nom sur un autel gaulois trouvé dans le département de Saône-et-Loire, arrondissement d'Autun. Cet autel était orné d'une niche où l'on avait logé un taureau à trois cornes et il avait été élevé par un personnage appelé *Boiio-rix*[2]. Le nom de ce personnage rappelait la suprématie des *Aedui* sur les *Boii* qu'ils avaient établis dans un canton de leur territoire,

1. Mowat, *Inscriptions de la cité des Lingons*, p. 64, n° 52.
2. *Revue celtique*, t. III, p. 161, col. 1.

après la déroute des Helvètes et de leurs alliés, l'an 58 de notre ère.

Plus anciennement, ce nom gaulois avait été porté par un chef des Cimbres lors de leur invasion en Gaule[1] et en Italie[2], à la fin du IIe siècle avant notre ère; il rappelait alors probablement quelque succès militaire remporté en Germanie par les Cimbres contre les *Boii* établis dans la région qui de leur nom s'appelle encore Bohème. Le roi des Cimbres *Boio-rix* tua de sa main le légat romain Marcus Aurelius Scaurus fait prisonnier en 105 dans une bataille livrée près d'Orange (Vaucluse) et il périt en 101, en Italie, dans la bataille des *Campi-Raudii* où Marius vainquit les Cimbres.

Le sens de *Boio-rix* ressort clairement du passage où Tite-Live, racontant la guerre sanglante faite par le consul Ti. Sempronius Longus aux *Boii* d'Italie, parle de *Boio-rix, regulus eorum*[3]. Ici *Boio-rix* veut dire évidemment « roi des *Boii* ». Les événements dont il s'agit dans ce texte se rapportent à l'année 194 avant J.-C. C'est le plus ancien exemple que nous ayons du nom composé *Boio-rix*. Le nom des *Boio-rix* de la fin du IIe siècle avant J.-C. et du temps de l'Empire romain a le même sens.

Toutio-rix, nom d'une divinité assimilée à Apollon et auquel était dédiée une stèle trouvée en Nassau[4], signifie probablement « roi des citoyens » ; *toutio-* est un dérivé de *touta* « cité », plus anciennement *teuta*, en irlandais *tuath*. De *toutio-* dérivent les nominatifs singuliers : 1° *toutiu*, thème *toution-*, 2° *toutius* = *toutions*, thème *toutiont-* ; le sens des deux paraît être « magistrat suprême » et de chacun on a un exemple, l'un dans l'Italie du nord, à Novare (Piémont)[5], et l'autre en France, à Vaison (Vau-

1. Tite-Live, *Periocha* LXVII.
2. Βοιώριξ, Plutarque, *Marius*, c. 25, § 3 ; édition Didot, p. 500, l. 38 ; Florus, l. I, c. 36 (ou l. III, c. 3) édition Jahn, 1852, p. 63, l. 9 ; Orose, l. V, c. 16, § 2 ; édition de Zangemeister, in-4°, p. 318, l. 9.
3. Tite-Live, l. XXXIV, c. 46.
4. Brambach, 1529.
5. Carl Pauli, *Die Inschriften des nord-etruskischen Alphabets*, p. 78 et suivantes ; Whitley Stokes, *Celtic Declension*, pp. 54-56 du tirage à part.

cluse)[1]. Le gothique *thiudans* « roi » = *teutono-s* est dérivé directement de *teuta*[2].

Vasso-rix, nom d'homme, dans une inscription de la forêt de Haguenau en Alsace[3], veut dire « roi des garçons » ou « des serviteurs ». *Vasso-* est le thème d'un nom commun celtique qui est devenu en vieil irlandais *foss* « domestique », en gallois *gwas* « jeune homme et domestique », en breton *gwaz* « homme ».

Visu-rix, nom de femme, dans une inscription d'Augst en Suisse[4], serait probablement écrit plus exactement avec un double *s* : **Vissu-rix*, et le sens serait « roi, reine de la science » comparez le vieil irlandais *fius*, thème **vissu-* = **vid-tu-* « science ».

Camulo-rix « roi de *Camulos* » est le nom d'une divinité considérée, semble-t-il, comme supérieure au dieu guerrier bien connu *Camulos*[5]. Une dédicace à *Camulo-rix* a été trouvée à Pont-les-Bonfays (Vosges)[6], et ce composé, écrit au datif *Camelorigi* dans une épitaphe chrétienne du pays de Galles[7], est dans ce monument un nom d'homme.

Nantio-rix, nom de femme dans une inscription de Couternon (Côte-d'Or)[8], appartient à cette catégorie si l'on admet que *Nantio-* est le thème du nom d'homme écrit *Nanti* au génitif dans deux inscriptions de Bordeaux[9]; *Nantio-rix* voudrait dire « supérieure à *Nantio-s*, reine de *Nantios* ». *Nantio-* est aussi le thème du gentilice d'où vient le nom de Nancy = **Nantiacus*. *Nantios* dérive de **Nanto-s*, en vieil irlandais *Nét*, nom d'un dieu de la guerre[10].

A la même catégorie appartiennent chez César le nom de

1. Withley Stokes, *Celtic Declension*, p. 60.
2. Whitley Stokes, *Celtic Declension*, p. 60.
3. Brambach, 1858.
4. Mommsen, *Inscriptiones Helveticae*, 298.
5. Une autre traduction possible serait « roi des servantes ». En vieil irlandais *cumal*, thème **cumala-*, est la femme esclave.
6. *Bulletin de la Société des Antiquaires de France*, 1885, p. 196; *Revue celtique*, t. VIII, p. 352.
7. Rhys, *Lectures on welsh Philology*, 2e édition, p. 400.
8. Lejay, *Inscriptions antiques de la Côte-d'Or*, n° 102.
9. *Inscriptions de Bordeaux*, n° 209, 297.
10. M. Whitley Stokes dans la *Revue celtique*, t. XII, p. 130.

peuple *Catu-riges*, les noms d'homme *Ambio-rix*, *Cingeto-rix*, Ces mots veulent dire, le premier « roi du combat », le second « roi des remparts », le troisième « roi des guerriers ».

V

Catu-riges chez César [1] est le nom d'un peuple gaulois des Alpes. Ce peuple est appelé Κατόριγες par Strabon [2], *Catu-riges* par Pline. Chez Pline ce nom appartient à la reproduction, par cet auteur, de l'inscription du trophée des Alpes suivant laquelle ce peuple aurait été soumis à la domination romaine l'an 9 avant J.-C. [3]. Κατούριγες est la notation de Ptolémée qui met chez ce peuple Εβουρόδουνον « Embrun » (Hautes-Alpes). Ptolémée attribue les Κατούριγες à l'Italie [4]. En effet l'inscription de l'arc de Suse datée de l'an 8 avant J.-C. compte la *ceivitas Caturigum* parmi celles qui étaient soumises au préfet *M. Julius Cottius*, fils du roi *Donnus* [5]. Les *Catu-riges* appartenaient donc à la province des Alpes cottiennes. Leur capitale était *Caturigo-magus* « champ des *Catu-riges* », nom conservé par l'inscription des Vases Apollinaires et par la Table de Peutinger [6]; *Caturiges*, nom de peuple dans la Table de Peutinger [7], devient nom de ville : *Caturrigas* dans l'Itinéraire d'Antonin, *Catorigas* dans l'Itinéraire de Jérusalem [8]. On écrit au xi[e] siècle *Cadorgas* [9] d'où le dérivé *Chadurgensis* [10], ou avec une orthographe plus savante *Caturicas* [11]. La dési-

1. *De bello Gallico*, l. I, c. 10, § 4.
2. Strabon, l. IV, c. 6, § 6; édition Didot, p. 170, l. 6; édition Teubner-Meineke, t. I, p. 279, l. 22.
3. Pline, l. III, § 135, cf. *C. I. L.*, t. V, p. 906, n° 7817; Mommsen, *Roemische Geschichte*, t. V, 2[e] édition, p. 16, note 1.
4. Ptolémée, l. III, c. 1, § 5; édition Didot-Müller, t. I, p. 343, l. 5-6.
5. *C. I. L.*, V, 7231.
6. Orelli, 5210; Desjardins, *Géographie de la Gaule d'après la Table de Peutinger*, p. 422.
7. Desjardins, *Géographie de la Gaule d'après la Table de Peutinger*, p. 34.
8. *Itinerarium Antonini*, p. 342, l. 2; p. 357, l. 6; p. 555, l. 7.
9. En 1062, Guérard, *Cartulaire de Saint-Victor de Marseille*, t. II, p. 35.
10. En 1080, *ibid.*, p. 555.
11. En 1020, *ibid.*, p. 529.

nence *-as* de *Caturrigas*, *Catorigas*, *Cadorgas*, *Caturicas* est celle de l'accusatif pluriel gaulois, comme on l'a observé plus haut. Aujourd'hui on dit Chorges; c'est une commune du département des Hautes-Alpes.

Les *Catu-riges* ont eu deux autres établissements, l'un en Italie, près de Milan, l'autre dans la Gaule Belgique. Il y a eu dans la Transpadane ou onzième région de l'Italie, nous dit Pline, des *Catu-riges* qui ont disparu, chassés du pays des Insubres[1]. La Table de Peutinger et l'Itinéraire d'Antonin mettent sur la limite des *Leuci* et des *Remi*, c'est-à-dire entre Toul et Reims, une station appelée *Catu-riges* et dont on n'a pu déterminer la position avec une certitude absolue[2], mais qui devait être située à ou près de Bar-le-Duc[3].

Les *Catu-riges* ont habité d'abord l'Allemagne septentrionale sur la rive droite du Rhin, de là une partie d'entre eux a été vers l'an 400 s'établir en Italie dans la région septentrionale du bassin du Pô, les autres vers l'an 300 se sont divisés en deux groupes : l'un est allé dans le bassin de la Seine occuper la vallée de l'Ornain, l'autre dans le bassin du Rhône occuper une partie de la vallée de l'Isère. On a trouvé près de Mostar en Herzégovine, l'épitaphe du soldat romain Primus, fils de Titus, *Catu-rix* d'origine, *domo Caturix*[4]. Venait-il des bords de l'Isère ou des bords de l'Ornain? nous n'en savons rien.

Catu-rix nom de peuple est aussi le nom d'un dieu. Le dieu *Catu-rix* « roi du combat » fut assimilé à Mars sous la domination romaine. On a recueilli deux dédicaces à *Mars Catu-rix*, l'une en Suisse près de Genève[5], l'autre dans le Wurtemberg[6].

Catu-, identique à l'irlandais *cath* et au gallois *cad* « combat, guerre », est premier terme dans un certain nombre de noms composés gaulois.

1. « Interiere et Caturiges, Insubrum exules », l. III, § 125.
2. Desjardins, *Géographie de la Gaule d'après la Table de Peutinger.*
3. Longnon, *Atlas historique de la France*, p. 27.
4. *C. I. L.*, III, 6366.
5. Mommsen, *Inscriptiones Helveticae*, 70.
6. Brambach, 1588.

Le premier que nous citerons est *Catu-volcus*, nom d'un des deux rois des Éburons, quand ce peuple extermina une armée romaine l'an 54 de notre ère [1]. Pour échapper à la vengeance de César, *Catu-volcus* s'empoisonna [2]. Le second terme *volco-* de *Catu-volcus* paraît identique à l'irlandais moderne *folg* « rapide », d'où pour *Catu-volcus* le sens de « rapide au combat »; on retrouve ce terme dans le nom de peuple *Volca*, qui porté spécialement par un puissant groupe celtique au centre de l'Allemagne est devenu dans les langues germaniques un terme générique pour désigner l'ensemble des Celtes et par extension toutes les populations de langue latine ou romane.

Après *Catu-volcus* nous mettrons par ordre alphabétique : *Catu-gnâtus*, *Catu-maglus*, *Catu-mârus*, *Catu-slogi*, *Catu-sualis*, *Catu-tigernus*, *Catu-vellaunus*, *Catu-vocânus*.

Catu-gnâtus commandait, en l'an 61 avant notre ère, l'armée des Allobroges soulevés contre Rome [3]. Son nom veut dire « habitué au combat ». Le second terme *gnâto-* est identique au vieil irlandais *gnâth*, en gallois *gnawd* « habituel, usuel ».

Catu-maglos « prince du combat » est écrit *Cat-maglus* et *Cat-mailus*, sur le continent, dans les mss. de la Vie de saint Guenolé [4], *Cat-mail* en Galles dans la Vie de saint Cadoc qui reçoit le nom de Cat-mail au baptême [5], *Cath-mal* en Irlande, où c'est au IXe siècle le nom d'un roi d'Ulster [6].

Catu-mârus, surnom de L. Sempronius dans une inscription trouvée près de Sopron ou Oedenburg en Hongrie, autrefois en Pannonie supérieure [7], signifie « grand par le combat, grand dans le combat ». Le thème du second terme *mâro-* est aussi le thème de l'adjectif irlandais, *mâr* « grand », en breton *meur*, en gallois *mawr*.

1. *De bello Gallico*, V, 24, 26.
2. *Ibid.*, VI, 31.
3. Dion Cassius, l. XXXVII, c. 47, 48.
4. *Collection de documents inédits publiés par les soins du Ministre de l'Instruction publique*. Mélanges, t. V, p. 545.
5. Rees, *Lives of Cambro-British Saints*, p. 25.
6. *Annals of Ulster*, édition Hennessy, t. I, p. 362.
7. *C. I. L.*, III, 4263.

Catu-slôgi. C'est ainsi qu'il faut rectifier la leçon des mss. de Pline, l. IV, c. 106, qui appellent *Cato-slugi* un peuple de la Belgique. *Slôgo-*, thème du second terme, explique aussi le substantif irlandais *slúag*, *slóg* « troupe armée ». *Catu-slôgi* veut dire « troupe de bataille, bataillons ».

Catu-su-ali-s est un nom d'homme conservé par une marque de potier trouvée en Hollande à Voorburg près de La Haye[1]; il veut dire probablement « bien agréable au combat ». *Su* est une particule qui veut dire « bien »; *ali-s* paraît identique à l'irlandais *áil* « agréable ».

Catu-tigernus, écrit au génétif *Catotigirni* dans une inscription chrétienne de Grande-Bretagne[2], veut dire « seigneur, roi du combat »; *tigerno-* est le thème du gallois *teyrn* « roi » et du vieux breton *tiern* qui désigne des seigneurs de rang moins élevé; le vieil irlandais *tigerne* « seigneur » = * *tigernio-s* en dérive.

Catu-ellauni, mieux *Catu-vellauni*, est le nom d'un peuple de la Gaule Belgique où Châlons-sur-Marne était sa ville principale; cette ville est appelée *civitas Catu-ellaunorum*, lisez *Catu-vellaunorum*, dans la *Notice des provinces et des cités de la Gaule*[3], *Duro-cat-elaunos*, pour *Duro-catu-vellaunos* dans l'Itinéraire d'Antonin[4], *Cat-elauni* chez Ammien Marcellin[5]. Eutrope[6] et Eumène[7] paraissent avoir écrit *Catalauni*, c'est l'orthographe de Grégoire de Tours[8]. De *Catalauni* vient le moderne Chaalons, Châlons. Les *Catu-vellauni* arrivés probablement de la rive droite du Rhin dans le bassin de la Seine vers l'année 300 avant J.-C. envoyèrent environ un siècle plus tard une colonie en Grande-

1. Schuermans, *Sigles figulins*, n° 1181.
2. Rhys, *Lectures on welsh Philology*, 2e édition, p. 386.
3. Longnon, *Atlas historique de la France*, p. 14.
4. P. 361, l. 5.
5. Ammien Marcellin, l. XV, c. 11, § 10; l. XXVII, c. 2, § 4; édition Teubner-Gardthausen, t. I, p. 73, l. 4; t. II, p. 96, l. 10.
6. Eutrope, l. IX, c. 13, édition Droysen, p. 136, l. 17.
7. *Sine clade Catalaunica* dans *Incerti gratiarum actio Constantino Augusto*, c. 4; Teubner-Baehrens, *Panegyrici latini*, p. 183, l. 11-12.
8. *De virtutibus sancti Martini*, l. III, c. 38; *In gloria Confessorum*, c. 65, édition Krusch, p. 641, l. 19; p. 786, l. 16.

Bretagne. Une inscription romaine, trouvée dans l'Angleterre septentrionale, dans les débris du *vallum Hadriani* conserve le nom exact de cette colonie sous l'Empire romain : *civitas Catuvellaunorum* [1].

Cette inscription a dû être gravée par les soins de soldats chargés de défendre le *vallum Hadriani*, mais ces soldats étaient originaires d'une région plus méridionale. Le territoire de la *civitas Catuvellaunorum* de Grande-Bretagne se trouvait à peu de distance au nord de Londres, aux environs de Cambridge. Ces *Catu-vellauni* apparaissent pour la première fois dans l'histoire sous le règne de l'empereur Claude, l'an 43 de J.-C. Dion Cassius nous apprend qu'à cette date les *Boduni* lisez *Dobuni* étaient les clients des *Catu-vellauni* dont il écrit le nom Κατουέλλανοι [2]; on a rétabli ce nom avec l'ortographe Κατουέλλαυνοι dans le texte du géographe Ptolémée dont les mss. n'offrent que des leçons corrompues [3].

Catu-vellauni signifie probablement « les bons au combat »; c'est le pluriel du nom d'homme dont la notation au moyen âge *Cat-wallon*, *Cat-guallon* est fréquente dans les chartes du Cartulaire de Redon et dont on trouve les variantes *Cat-guollaun*, *Cat-wallaun* dans les *Annales Cambriae*. *Vellaunus* qu'on rencontre aussi comme second terme dans le nom du roi breton *Cassi-vellaunus* [4], comme troisième terme dans le nom d'homme arverne *Ver-cassi-vellaunus* [5], comme premier terme dans le nom de la forteresse des *Senones* appelée *Vellauno-dunum* [6], dérive de *vellavo*, d'où *vellavio-*, thème du nom de peuple appelé par César *Vellavii* [7]; par Strabon, avec suppression du second *v*, Οὐελλάιοι [8]; par Ptolémée, avec suppression du second *l*, et substitution d'un *n* au

1. *C. I. L.*, VII, 863.
2. Dion Cassius, l. LX, c. 20, § 2 ; édition d'Immanuel Bekker, t. II, p. 212.
3. Ptolémée, l. II, c. 3, § 11 ; édition Didot-Müller, p. 100, l. 1.
4. *De bello Gallico*, l. V, c. 11, 18, 19, 20, 21, 22.
5. *De bello Gallico*, VII, c. 76, 83, 85, 88.
6. *De bello Gallico*, l. VII, c. 11, 14.
7. César, *De bello Gallico*, l. VII, c. 75, § 2 ; édition Holder, p. 192, l. 3.
8. Strabon, l. IV, c. 2, § 2 ; édition Didot, p. 158, l. 18 ; édition Teubner-Meineke, t. I, p. 260, l. 5.

premier *i*, Οὐέλλαυνοι[1] pour Οὐελλαύιοι; dans la *Notice des provinces et des cités de la Gaule*, avec suppression de l'*i* qui suit le second *v*, *civitas Vellavorum*[2] pour *civitas Vellaviorum*. Le territoire de ce peuple paraît s'être appelé *Vellavium* d'où le français Velay; on dit encore aujourd'hui le Puy-en-Velay (Haute-Loire). Le même nom au féminin *Ve[l]lavia* se retrouve en Bretagne dans le département des Côtes-du-Nord. Le *Ve[l]laviensis pagus*, plus tard *Goloia*, *Goello* était la subdivision occidentale de l'évêché de Saint-Brieuc[3]. *Vellavo-* d'où *Vellavio-* comme *Vellauno-* paraît dériver d'une racine VELL « bon » qui explique le comparatif *gwell* « meilleur » du gallois et du breton; ce comparatif a, par l'effet du temps, perdu sa désinence, il a dû être primitivement **velliûs* en gaulois.

**Catu-vocânos* « glorieux par le combat » est un nom d'homme écrit au génitif *Cat-voconi*, pour un plus ancien *Catu-vocâni* dans une inscription funéraire de Grande-Bretagne un peu postérieure à la domination romaine[4]; c'est le nom d'homme écrit plus tard, dans les *Annales Cambriae*, *Cad-ugaun*[5] qui devient *Cad-wgawn* dans le Livre rouge de Hergest[6]; *Cat-gucaun* dans le livre de Llandaff est mieux conservé[7]. *Cat-uocon* est l'orthographe du Cartulaire de Redon[8]; le second terme de ce nom est identique au nom royal écrit *Guoccaun*, *Gogaun* dans les *Annales Cambriae* et qui représente un primitif *Vocâno-s*[9]. Du thème *vocâno-* « glorieux » dérive le gallois moderne *gogonedd*=*vocânio-s* « gloire ». Il ne faut pas confondre le celtique **vocânios*,

1. Ptolémée, l. II, c. 7, § 12; édition Didot-Müller, t. I, p. 207, l. 2.
2. Longnon, *Atlas historique de la France*, p. 15.
3. A. de Courson, *Cartulaire de l'abbaye de Redon*, CXCVI, qui cite Gurdestin, *Vie de saint Guénolé*, t. I, c. 4. Le P. De Smedt, *Analecta bollandiana*, t. VII, p.179, a imprimé *Velamensis* mais en indiquant la correction *Velaviensis* et en renvoyant à La Borderie, *Les trois vies anciennes de saint Tudual*, p. 69; cf. Longnon, *Atlas historique*, p. 105.
4. Hübner, *Inscriptiones Britanniae christianae*, n° 94.
5. *Annales Cambriae*, édition de John Williams ab Ithel, p. 29.
6. Édition Rhys et G. Evans, p. 430-431.
7. Loth, *Chrestomathie*, p. 177.
8. *Cartulaire de Redon*, p. 163;
9. *Annales Cambriae*, édition de John Williams ab Ithel, p. 14.

**vocânos* avec le gentilice romain *Voconius* porté par le légionnaire *Q. Voconius Vitulus*, auteur d'une dédicace au dieu gaulois *Mars Leucetius*. On a trouvé cette dédicace à Frauenstein (Nassau)[1].

Le nom d'homme *Voconius* existait à Rome dès le II[e] siècle avant notre ère. En 169 avant J.-C., le tribun du peuple *Q. Voconius Saxa* fit voter la loi *Voconia* qui ôtait aux femmes le droit d'hériter par testament[2]. C'est le gentilice romain *Voconius* qui explique le nom du *Forum Voconii* dans le département du Var[3]. Rien ne prouve que ce gentilice ait une origine celtique.

Catu- est second terme des composés *Vello-catus* et *Divi-catus*. Nous connaissons par Tacite *Vello-catus*, nom du second mari de *Cartis-mandua*, reine des Brigantes, en l'an 70 de notre ère[4]. *Vello-catus* semble un composé possessif, et paraît signifier « celui qui a le bon combat ». *Divi-catus*, nom d'un potier romain dont les produits ne sont pas rares en France[5], voudrait dire « celui qui livre un combat divin ».

La marque de potier *of[ficina] Catus*, trouvée à Vienne Isère[6], atteste l'existence d'un nom d'homme *Catus*, « bataille » de la quatrième déclinaison latine ou déclinaison en *-u*, comme l'irlandais *Cath-* = *catus*, génitif *catha* = *catouos*; il ne faut pas confondre cette marque avec celle où on lit *of[ficina] Cati*.

Du thème *Catu-* on a tiré le dérivé **Catu-âcos*, terme hypocoristique qui représente les noms d'hommes composés dont *Catu-* est le premier terme, comme *Catu-gnâtus*, *Catu-maglus*, *Catu-mârus*, *Catu-tigernus*, *Catu-vellaunus*, *Catu-vocânus*, *Catu-volcus*. **Catu-âcos* est écrit *Catacus* dans une inscription chrétienne de Grande-Bretagne[7], *Catuc* dans une autre un peu plus récente[8], *Catoc* et *Cadoc* dans le Cartulaire de Redon, *Cadocus* dans la Vie

1. Brambach, 1540.
2. Pauly, *Real-Encyclopaedie*, t. IV, p. 1005; cf., t. VI, p. 2721.
3. Desjardins, *Géographie de la Gaule d'après la Table de Peutinger*, p. 434. Longnon, *Atlas historique de la France*, p. 28.
4. Tacite, *Histoires*, III, 45.
5. Allmer et Dissard, *Trion*, p. 383.
6. *C. I. L.*, XII, 5686, 207.
7. Hübner, n° 35.
8. Hübner, n° 39.

du saint gallois Cadoc. Cette Vie nous apprend que le nom solennel de ce pieux personnage était *Cat-mail* = **Catu-maglos* « prince du combat »[1]. *Catuâcos* en vieil irlandais s'écrit *Cathach*; ce n'est pas un nom d'homme, c'est le nom d'un psautier qui aurait été écrit au VIe siècle par saint Columba; on le conservait dans une châsse, il était la propriété d'une tribu irlandaise, et quand cette tribu irlandaise allait livrer bataille à l'ennemi, un clerc, portant ce livre sur la poitrine, faisait trois fois le tour de la petite armée; il devait n'avoir aucun péché mortel sur la conscience et commencer son mouvement par la droite suivant un rituel payen déjà attesté par Poseidonios[2]. La cérémonie accomplie régulièrement assurait aux combattants la vie, la victoire et le retour. *Cathac* veut dire « combattant », *praeliator*, suivant le franciscain irlandais Colgan qui écrivait au XVIIe siècle, c'est-à-dire à une époque où la tradition savante n'était pas encore éteinte dans le clergé catholique irlandais[3]. Un nom de personne irlandais dérivé de *catu* « bataille » est *Cathán* = **Catuânos* qu'on écrit aujourd'hui *Kane* et qu'on prononce à l'anglaise *kéne*[4].

Il est inutile de donner en nombre plus considérable des exemples du premier terme du gaulois *Catu-rix* dans l'onomastique celtique. Nous terminerons la notice de ce mot en faisant observer qu'il est du petit nombre des noms d'hommes celtiques que le germanique a adoptés. Le nom d'homme vieux haut-allemand *Hadu-rih* = *Catu-rix* est fréquent dans les diplômes du VIIIe et du IXe siècle, on le trouve aussi en anglo-saxon et en vieux scandinave[5].

(*A suivre.*)

1. Rees, *Lives of Cambro-British Saints*, p. 25.

2. Περιφέρει δὲ ὁ παῖς ἐπὶ τὰ δεξιὰ καὶ τὰ λαιά, οὕτως διακονοῦνται καὶ τοὺς θεοὺς προσκυνοῦσιν, ἐπὶ τὰ δεξιὰ στρεφόμενοι. *Fragmenta historicorum graecorum*, t. III, p. 260, col. 2.

3. Reeves, *The life of saint Columba*, p. 249-250.

4. Saint Cathan était l'objet d'un culte, surtout dans l'île de Bute sur la côte occidentale de l'Écosse; il paraît être mort en 710. Sa fête se célébrait le 17 mai. Forbes, *Calendar of Scottish Saints*, 200, 298. Le nom de famille O'Kane, *Ua Cathain*, est très fréquent. Voyez par exemple Eogan Ua Cathain, abbé de Clonfert, mort en 979 ou 980. *Chronicon Scotorum*, ed. Hennessy, p. 229; *Annales des quatre Maîtres*, éd. O'Donovan, t. II, p. 713.

5. Kluge chez Paul, *Grundriss der germanischen Philologie*, t. I, p. 304; cf. Foerstemann, *Personennamen*, col. 646-647.

LA

COULEUR DU DÉCOR DES VASES GRECS

Les œuvres d'art subissent parfois des transformations invraisemblables. Tout le monde connaît aujourd'hui l'histoire de la pseudo-*Ronde de nuit* de Rembrandt ; la même aventure est arrivée au *Bon Samaritain* du Louvre, qui, entre 1815 et 1830, grâce à des couches épaisses d'un vernis brun roux, devint un effet de soir après avoir été un effet de soleil pendant plus d'un siècle et demi. Quatre gravures du *Musée français* et du *Musée Napoléon III* prouvent la réalité de cette surprenante métamorphose.

Les vases grecs et ceux de beaucoup d'autres pays ont subi des transformations analogues dont on commence à tenir compte, mais qui sont encore beaucoup plus étendues qu'on ne le croit communément. Le noir de leur décor est devenu, selon le cas, noir brunâtre, brun violacé, brun foncé, brun rouge, rouge brique, rouge vif et rouge orangé. Dans d'autres circonstances, il s'est transformé en brun jaunâtre, jaune foncé, jaune clair, jaune terne, jaune vif, jaune d'or. Quant à la cause de ces transformations, elle réside principalement, sinon exclusivement, dans l'action lente de l'air humide.

Quelques-uns de ces changements de couleur avaient été remarqués et signalés, il y a déjà plus d'un demi-siècle [1] ; mais, d'une part, il étaient attribués à l'action d'un « coup de feu » trop fort pendant la cuisson des vases, et d'autre part, aussitôt que la transformation dépassait un certain degré, on cessait de remonter à la couleur primitive : on considérait la couleur dérivée comme ayant toujours existé.

1. V. Brongniart, *Traité des arts céramiques*, I, p. 553.

Cette erreur a son importance. De même que les historiens d'art ont cru voir dans l'œuvre de Rembrandt des groupes de tableaux, des périodes de production à gamme générale, « verdâtre, jaunâtre, blonde, dorée, rousse, brune », qui ne correspondent souvent qu'aux épaisseurs et aux nuances fortuites des vernis dont ces peintures sont couvertes, de même les archéologues ont parfois été trompés par les changements que le temps avait amenés dans les décors des vases ; ils ont vu des engobes, des couleurs primitives, là où il n'y avait que des couleurs complètement dérivées.

Prenons un exemple. Le regretté et savant Rayet [1] parle d'un vase à médaillon, trouvé à Myrina par MM. Pottier et S. Reinach, et donné au Louvre par l'École française d'Athènes, dans lequel, dit-il, la peinture est « d'un brun rougeâtre relevé çà et là par des engobes d'un rouge intense ». Il fait, par suite, entrer ce vase « dans une des subdivisions de la grande série de la céramique des îles de la mer Égée, céramique dont les spécimens, assez nombreux et parfois très beaux, ont été trouvés à Milo, à Théra, à Camiros, et qui est caractérisée dans la peinture par l'emploi des *tons clairs et gais...*, etc. ».

Or, le décor de ce vase de Myrina a été peint uniquement avec du noir sur le fond de la terre ; les tons clairs et gais qu'il possède ne lui sont venus que beaucoup plus tard. Du reste, ayant cédé la parole à Rayet, dans le volume même de *La nécropole de Myrina*, à propos de ce vase, MM. Pottier et Reinach ont cru devoir ajouter en note : « A notre avis, le vase tout entier a été peint en couleur noire. Une cuisson trop vive a fait passer le noir au rouge par places, comme on le constate souvent dans les vases à figures noires. »

Après avoir lu ce passage, nous avons eu l'occasion de demander à M. Pottier s'il croyait, comme nous le pensions, qu'un décor noir pût non seulement rougir par places, mais devenir com-

1. V. *Histoire de la céramique grecque*, par Rayet et Collignon, p. 45 ; et *La Nécropole de Myrina*, par MM. Pottier et S. Reinach, p. 499.

plètement rouge, au point que la plus légère trace de noir n'y subsistât plus. Il nous a répondu affirmativement, sans aucune hésitation. Nous sommes heureux d'avoir sur ce point l'approbation d'un archéologue aussi compétent. Cela ne devra pourtant pas nous dispenser de fournir des preuves en faveur d'une opinion qui n'avait jamais été jusqu'ici énoncée publiquement, du moins avec l'extension que nous lui donnons.

Mais d'abord il est peut-être bon de montrer que ces transformations sont explicables par les lois de la chimie élémentaire. A. Brongniart dit que la couleur noire du décor des vases italo-grecs est composée d'oxyde de fer mêlé d'oxyde de manganèse. Une trentaine d'analyses de la terre et de la couleur du décor de vases italo-grecs et purement grecs nous ont permis de vérifier les conclusions de Brongniart et de constater en outre plusieurs fois, dans la terre et le décor, l'existence du nickel, qui n'avait pas encore été signalée. Ces oxydes supplémentaires, si on s'en occupait sérieusement, renseigneraient, à l'occasion, sur l'origine des vases. Mais pour le moment, occupons-nous de la substance principale.

Il existe plusieurs oxydes de fer, noirs ou très bruns : ce sont ceux qui contiennent le moins d'oxygène. Si on chauffe hors du contact de l'air, — par exemple dans un creuset plein de charbon, — un tesson de vase grec couvert de peinture noire, cette peinture garde sa couleur; mais si le fragment était fortement chauffé en présence de l'air, sa couleur noire se suroxyderait et deviendrait rouge sous la forme du sesquioxyde de fer, qui constitue le colcothar, l'hématite rouge.

Il n'est pas nécessaire, d'ailleurs, d'employer un procédé aussi compliqué pour changer un oxyde noir en oxyde rouge. Il suffit de le laisser exposé à l'air humide, sans même élever sa température. Les pharmaciens et les droguistes le savent bien : quand ils ont obtenu de l'oxyde noir par l'action de l'eau sur la limaille de fer, s'ils ont l'imprudence de ne pas boucher hermétiquement le bocal dans lequel ils veulent le conserver, ils voient cet oxyde tourner au rouge en quelques semaines, pour peu que le temps

devienne humide. D'autre part, les oxydes de fer se combinent facilement avec l'eau pour former des hydrates. Le métal pur lui-même, qui se conserverait indéfiniment dans un air sec, se transforme aussi, dans l'air humide, en un hydrate brun ou jaune qui constitue la rouille, le même qui colore en jaune plus ou moins roux les argiles et les ocres.

A. Brongniart dit expressément[1] que l'oxyde de fer est la plus précieuse des couleurs usitées aujourd'hui en céramique. « Cet oxyde, employé seul, donne du rouge, du brun, du violâtre et une foule de nuances, rouge carminé, rouge laqueux » ; mélangé avec l'oxyde de manganèse, de cobalt ou de zinc, il fournit « du noir, du gris, du brun sépia, du brun jaune ». On voit que la théorie et la pratique sont ici en parfait accord.

Disons-le en passant, le fer n'est pas le seul métal auquel une oxydation plus ou moins complète donne des couleurs variées. MM. Frémy et Verneuil ont exposé dernièrement, à l'Académie des sciences[2], qu'en combinant les vapeurs de l'alumine pure avec celles du chrome, ils avaient obtenu des cristaux rouges de rubis; mais à ceux-ci se trouvaient mêlés des cristaux bleus de saphyr et même des cristaux violets d'améthyste. « Il est difficile de ne pas croire, ont-ils ajouté, que c'est le même métal, peut-être le chrome différemment oxydé, qui a produit ces colorations si diverses. » Un autre chimiste, M. Jules Garnier, cherchant de son côté, et, naturellement, sans connaître leurs travaux, avait précisément trouvé le moyen de produire une couleur bleue, bonne à employer en peinture, par la combinaison des mêmes corps, alumine et chrome; et il ajoutait qu'à son avis on pourrait obtenir toute une gamme de couleurs en oxydant plus ou moins ce métal.

Après ces explications, on le voit, rien n'est plus facile que d'accepter *a priori* la possibilité des transformations d'un décor noir en un décor jaune ou rouge avec toutes les nuances inter-

1. Brongniart, *Traité des arts céramiques*, t. II, p. 516.
2. Communication du 10 novembre 1890.

médiaires. Une promenade dans n'importe quelle grande galerie de céramique ancienne montrera que ces transformations sont réelles. Il existe au Musée du Louvre plus d'un vase dont le décor est aujourd'hui complètement rouge, par exemple celui qu'A. de Longpérier a reproduit dans son *Musée Napoléon III* (pl. LIX), en le donnant comme un vase à décor rouge. C'est une grande amphore enduite d'une couverte pâle, décorée de grands enroulements et d'un homme à tête de lièvre sur chaque face (salle des Origines comparées, armoire P, n° 231). Rien n'empêche plus maintenant d'admettre que ce vase ait pu jadis être décoré en noir. Comment prouver que cela est certain, ou, du moins, fort vraisemblable?

Voyons d'abord ce que nous apprend la comparaison de certains décors.

Beaucoup de vases de la salle des Antiquités comparées, au Louvre, ont un décor composé de deux couleurs bien nettes, noir et rouge violacé, sur un fond gris clair plus ou moins jaunâtre. Certains plats de Rhodes ont des palmettes rouges et noires alternantes; les oies, les antilopes, les biches des œnochoés 220 à 223 et la chimère du plat n° 216 [1] ont, sur l'épaule, sous le ventre et sur la cuisse, des retouches ou engobes d'un rouge un peu vineux qui tranchent nettement, avec une forme voulue, sur le noir de leur corps. Examinons si ces deux couleurs ont subi des changements.

Dans plusieurs de ces vases, là où l'on sait positivement, par des raisons de logique et de symétrie, que l'intention du décorateur était de mettre du noir pur, la couleur noire est devenue brune et même rouge. Dans les œnochoés citées ci-dessus, l'ancien noir du corps de certains animaux étant devenu complètement rouge, on le distingue encore du rouge d'engobe des épaules et des cuisses par la légère tendance violacée et par le ton mat de cet engobe. Mais jamais le contraire n'arrive : jamais on ne ren-

1. *Histoire de la céramique grecque*, par Rayet et Collignon, p. 27; *Musée Napoléon III*, par A. de Longpérier, pl. LIII, n° 1.

contre du noir là où des raisons de logique et de symétrie demandent du rouge. Un décor aujourd'hui rouge peut avoir été noir; un décor aujourd'hui noir n'a *jamais* été rouge.

Donc, toutes les fois que nous rencontrerons quelque part, dans le décor d'un vase grec, des parties mélangées de noir, de brun, de rouge, la couleur primitive de ces parties aura toujours été le noir.

Cette conclusion générale, tirée du seul examen des vases, reste vraie, quelle que soit l'explication qu'on en donne; mais elle est en parfait accord avec ce que nous savons de l'oxyde noir de fer, qui se transforme si facilement en brun, en jaune, en rouge, dans l'air humide ou sous l'action d'une très haute température en présence de l'air, tandis que l'oxyde rouge se change si difficilement en noir.

Continuons notre examen pour arriver à nous convaincre que le décor entièrement rouge sur fond clair, si tant est qu'il ait jamais été employé dans la céramique primitive, l'a été fort rarement. Un peu de statistique va trouver ici sa place. Supposons que tous les vases grecs très archaïques aient été décorés en noir; l'action du temps et de l'air, s'exerçant dans des conditions infiniment variables, aura donné, suivant le cas, une ou plusieurs des nuances intermédiaires qui relient le noir au jaune ou au rouge; d'autre part, la transformation se sera effectuée sur une fraction de surface qui pourra varier depuis un point presque imperceptible jusqu'au vase tout entier. Naturellement, les vases partiellement touchés seront les plus nombreux; les vases complètement transformés seront très rares. C'est ce qui est arrivé.

Par contre, si les potiers avaient employé le décor rouge sur fond clair à peu près aussi souvent que le noir, les vases aujourd'hui rouges seraient plus nombreux que tous les autres ensemble. C'est ce qui n'est pas arrivé. La rareté actuelle des vases à décor complètement rouge, surtout dans une dimension un peu grande, permet d'affirmer que la première hypothèse est la vraie.

L'échelle entière des transformations se trouve au Louvre. A

côté de l'amphore n° 231 (Origines comparées, arm. P), on y verra l'amphore n° 201, absolument du même style, sauf la figure de l'homme-lièvre, et devenue d'un rouge mêlé de noir sur les trois quarts de son décor. Tout près de là (arm. Q), l'amphore n° 230, de forme analogue, mais avec une frise d'animaux courants, lièvre, sanglier, etc., devenue absolument rouge sur une face, est restée noire sur l'autre. Un tout petit vase à une anse (arm. P, n° 331), orné de trois larges zones de languettes et d'imbrications à trait incisé, n'est transformé du noir au rouge clair que sur un tiers de sa surface. Une œnochoé [1] à deux zones d'animaux, dont l'une avec un griffon et deux oies, et l'autre avec des antilopes passant (arm. centrale, n° 223), est restée sinon complètement noire, au moins noire et brune, avec quelques petites régions qui commencent à tourner au rouge ; tandis que dans l'œnochoé voisine (n° 221), décorée d'une zone d'oies et d'une zone de bouquetins, l'ensemble de la couleur varie du rouge brun au rouge vif.

Ce que nous avons dit du rouge est vrai pour le jaune. Toutes les variétés de cette couleur, depuis les bruns les plus foncés jusqu'au jaune vif et au jaune d'or, — qui n'a rien de commun avec les dorures des époques plus récentes, — ont été produites par des oxydations d'un noir primitif. Ce n'est pas que le potier grec ignorât le jaune ; il l'employait même couramment pour les fonds, mais il ne s'en servait que très rarement pour les ornements ou les figures, au moins jusqu'à la fin du v[e] siècle. Pure affaire de mode.

En revanche, les passages du noir au jaune par oxydation sont nombreux à toutes les époques. Citons-en deux ou trois pour la période très archaïque qui nous occupe. Voici, dans une vitrine de Myrina (Louvre, salle d'Asie Mineure), une amphore sans numéro, entrée depuis peu au Louvre. Son décor géométrique avec une rosace et un grand bouton de fleur est devenu d'un rouge vif brique sur une face ; mais sur l'autre, en même temps

1. *Musée Napoléon III*, par A. de Longpérier, pl. LVIII.

que la grande fleur restée noire, on voit toutes les transitions possibles du noir au brun et au bistre clair. Dans la salle des Origines, vitrine centrale, n° 309, se trouve une amphore de forme élancée, dont la panse est ornée d'un semis très élégant de petites croix en forme d'X ; ces petites croix offrent tous les passages, sans exception, du noir au jaune demi-clair. Chose très curieuse, la même vitrine renferme un vase n° 308 tellement pareil à celui-ci, pour la forme et le dessin, qu'on ne peut pas douter que les deux amphores soient sorties du même atelier, sinon de la même main. Seulement, dans la seconde, les petites croix sont devenues complètement rouges[1]. Si on ne connaissait pas les propriétés des oxydes de fer, on pourrait douter que ce fût une seule et même couleur noire qui eût tourné ici au rouge, là au jaune. Mais on ne s'étonne plus du tout quand on a vu ces deux variations divergentes se produire sur un seul ornement d'un même vase, sur une zone circulaire par exemple, comme dans le vase de Myrina cité plus haut.

Nous avons dit quelle est l'opinion courante sur ces changements. Dans bien des cas, lorsque les transitions ne sont pas ménagées, on regarde le rouge et le jaune comme des couleurs primitives, là où ils ne sont que des couleurs dérivées ; dans d'autres cas très nombreux, on met les différences de couleur au compte de « l'intensité plus ou mains grande de la cuisson ». Dumont lui-même, entre autres, partage cette opinion, ce qui ne l'empêche pas d'être un des archéologues modernes qui ont appliqué avec le plus de rigueur la méthode scientifique[1].

La théorie des changements produits par l'intensité plus ou moins grande de la cuisson pèche par la base, si on la prend au pied de la lettre. En effet, nous avons vu que la température seule, si élevée qu'elle soit, ne peut pas transformer le fer en oxyde, ni l'oxyde noir en oxyde rouge. Pour cela, un autre élément est indispensable : la présence de l'air, de l'agent oxydant et transformateur. Les vases n'auraient donc pas reçu des coups

1. V. Dumont, *Céramiques de la Grèce propre*, I, p. 6 et *passim*.

de feu, mais des « coups d'oxygène ». Mais la théorie des coups de feu, ainsi transformée, n'est pas devenue plus soutenable. Elle suppose que tous les vases grecs auraient été cuits dans des fours où l'air avait un facile accès. L'art de la poterie serait-il resté si longtemps dans l'enfance chez les Grecs ? La difficulté d'écarter l'air serait-elle donc si grande pour les potiers ?

Nous sommes persuadé que non. Dieu sait si le procédé de cuisson des montagnards kabyles est resté rudimentaire : un grand trou dans le sol ; des vases, préalablement séchés au soleil, remplissant le trou ; entre les vases et surtout au-dessus d'eux, un monceau de branchages ; on met le feu et on attend que tout soit consumé. La chaleur a été très forte, puisque les poteries communes qu'on en retire vont au feu et retiennent parfaitement les liquides. Eh bien, ces poteries sortent de là avec un décor rouge et noir intact. Leur noir est resté noir comme du cirage. Il est pourtant formé d'oxyde noir de fer, que nous avons pu transformer en oxyde rouge en soumettant des fragments de vases kabyles à une haute température, au contact de l'air.

D'autres poteries kabyles un peu plus soignées, quoique encore très primitives, sont vernies ; leur décor consiste en trois couleurs, le jaune clair, qui sert souvent de fond ; le rouge, qui s'emploie en larges masses ; le noir, réservé aux bandes étroites et aux traits fins de l'ornementation géométrique. Le spécimen que nous avons eu sous les yeux dans une collection assez riche, celle de Mme Guillaumet (veuve de l'orientaliste), a environ vingt-cinq ans d'existence. Ce court espace de temps a suffi pour en modifier le décor. La partie rouge n'offre aucune de ces inégalités de ton qui font soupçonner un changement de couleur. Le noir est resté pareil à lui-même dans toutes les bandes un peu larges ; mais dans les traits fins des triangles et des quadrillés, le passage au brun jaune et même au bistre est évident. Ce sont toujours les parties les moins chargées de couleur qui tournent les premières ; parfois, dans un quadrillé, tout un groupe de lignes parallèles entre elles jaunit, tandis que les points de croisement restent noirs. Cette remarque, que nous aurons l'occasion

de refaire souvent, nous paraît importante, car elle montre une fois de plus que les inégalités de transformation ne proviennent pas de la différence d'échauffement des diverses parties du vase dans le four. Et pourtant ces inégalités de température ont certainement existé, car la bouteille en question offre des parties enfumées et noircies en plein fond jaune. On ne remarque d'ailleurs pas que, dans ces parties enfumées, la tendance du noir au brun jaune soit plus ou moins grande que sur le reste du vase.

Les coups de feu ou d'oxygène devaient être tout aussi faciles à éviter chez les Grecs que chez les Kabyles. Est-il d'ailleurs probable que des poteries lamentablement bariolées ou décolorées, comme le sont souvent les vases très archaïques de tous les musées européens, aient pu contenter les amateurs déjà raffinés qui importaient à prix d'or les produits de l'Asie Mineure, les belles étoffes brodées, les vases de métal artistement ciselés? Est-il admissible qu'au temps de l'âge d'or de la céramique grecque, les amateurs athéniens et autres, plus raffinés que jamais, aient accepté, pour les mettre dans la tombe de leurs parents, des vases à figures noires dont le fond noir était devenu à moitié rouge, dont les figures noires avaient tourné tantôt au jaune sale, tantôt à un ton bleuâtre et fumeux, comme on peut en voir beaucoup d'exemples au Louvre ? Si de pareilles transformations s'étaient produites non pas dans les tombes, par oxydation lente, comme nous le croyons, mais dans le four même, le potier n'aurait eu qu'à jeter au rebut des vases aussi mal réussis, ou à les mettre de nouveau entre les mains du décorateur. Mais de pareils accidents étaient trop faciles à éviter, puisqu'ils seraient provenus uniquement de l'introduction de l'air dans le four. M. Collignon rappelle que, dans le petit poème pseudo-homérique intitulé : *Le Fourneau*, la cuisson des vases grecs était gênée par des génies malfaisants : Syntrips, celui qui brise ; Smaragos, celui qui provoque des craquelures ; Asbetos, celui qui noircit ; mais le poème en question ne nomme pas le génie, très occupé pourtant, qui aurait été chargé de faire rougir ou jaunir le décor noir des vases, contre la volonté du

potier. C'est que ce génie spécial n'existait pas ; c'est que les vases sortaient du four avec les couleurs voulues par le décorateur.

Il faut intercaler ici les réponses à quelques objections qui nous ont été faites.

La plus ingénieuse, à coup sûr, est celle-ci : « Quoi? nous a-t-on dit, vous pensez que ces changements de couleur ont produit de lamentables bariolages? Je crois, au contraire, que les Grecs pouvaient trouver dans ces nuances de cuisson des effets de polychromie très heureux. C'est un grand charme de plus. Voyez les terres cuites émaillées de Suse. Au Louvre même, dans les vases à fond noir, les noirs ne sont jamais d'un ton de cirage ; ils ont de riches nuances rougeâtres et surtout verdâtres, qui leur font une merveilleuse patine. Les Japonais n'ont-ils pas tiré, eux aussi, un admirable parti des accidents de cuisson ? Ils aiment à reproduire les coulées de l'enduit, les bavures, les gouttes épaisses de couleur, et ils se donnent un mal infini pour que cela paraisse accidentel, imprévu. Les Grecs ont dû ou pu faire quelque chose d'analogue. C'est pour cela que le petit poème homérique ne nomme pas le génie qui fait changer les nuances de couleur. C'eût été un bon génie et non un mauvais ! »

La théorie est séduisante. Il existe, en effet, au Louvre, un certain nombre de vases à fond noir qui ont pris une admirable patine. Mais nous avons eu souvent l'occasion de montrer ailleurs combien de fois la belle patine produite par le vernis sur les tableaux avait été faussement attribuée à la volonté du peintre. Cette remarque, mille fois confirmée par les faits, nous a rendu sceptique ou plutôt méfiant. Les patines des Japonais sont obtenues par des manipulations chimiques ; quant à leurs imitations de coulées de l'enduit, elles ont beau être parfaites, on sent toujours que ce sont des imitations, quelque chose de voulu, d'arrangé exprès pour un effet d'harmonie à produire. Chez les Grecs, rien de semblable : à côté d'un vase admirablement réussi pour la patine ou les transformations de couleur, il

y en a dix qui sont « manqués », et on trouve dans la série des vases tous les degrés intermédiaires, depuis la réussite complète jusqu'à la plus incohérente des décolorations.

Et puis, ce qui nous paraît être l'argument irrésistible, la seule cause des changements de couleur des oxydes de fer étant la présence de l'air, il est absolument impossible de supposer que les potiers grecs aient pu ménager l'air dans le four, le répandre assez uniformément et à dose assez faible pour transformer le décor à volonté sur un point plutôt que sur un autre, et surtout pour le transformer dans la juste mesure qu'ils désiraient. Nous avons fait nous-même, avec le four Perrault (four à gaz dont on peut régler la température), des expériences de cuisson assez nombreuses pour savoir combien il est difficile de ménager les passages du noir au jaune et au rouge. Les seuls résultats faciles à produire sont la conservation complète du décor noir par l'absence d'air, et complète transformation en rouge par une très haute température en présence de l'air. Pour les nuances intermédiaires, le hasard agissait presque seul.

Cette dernière remarque répond à une autre objection : « La preuve, nous a-t-on dit, que tous les passages du noir au jaune et au rouge ne sont pas l'effet du temps, c'est que les Grecs les ont utilisés dans certains cas indéniables. Il existe au Louvre une coupe en terre rose dont la couverte, d'un rouge un peu orangé, très brillante et très uniforme de ton, est exactement de même couleur que certains décors tournés au rouge. La couleur vitrifiée de ce rouge n'a aucun rapport avec l'aspect terne des engobes rouges couramment employés. Le potier l'a obtenue en mettant une couleur noire sur la coupe qu'il a ensuite fait cuire dans le four. La couleur noire est devenue ce rouge brillant sur lequel il a peint des figures noires. »

Rien n'empêche, en effet, que les choses se soient passées de la sorte, si le potier a laissé pénétrer l'air à flots dans le four. Nous avons vu tout à l'heure que la transformation totale du noir en rouge est une opération praticable. Mais cela ne prouve nullement que des transformations partielles soient possibles. D'autre

part, si les Grecs en connaissaient la cause, ils savaient comment les éviter, et c'est ce qu'ils ont fait.

Autre objection, la dernière : « Voici un vase dans lequel le jaune dérivé est resté, tandis que le noir est tombé en écailles : c'est que le jaune, plus résistant par cela même qu'il avait été plus cuit, n'a pas subi les atteintes de l'humidité du tombeau ; le noir, au contraire, moins cuit, moins solide, a subi ces atteintes. Le contraire précisément aurait dû se passer d'après votre théorie. »

Il y a ici un malentendu que la chimie peut éclaircir. Une substance quelconque ne devient pas plus solide par cela seul qu'elle a reçu une plus forte cuisson. Cela est vrai de la terre des vases; cela est vrai de certaines couleurs modernes dans les faïences et les porcelaines; cela est faux à propos du noir des Grecs. Ce noir, formé d'oxyde de fer et protégé par une glaçure de silicate (surtout à partir de la fin du vi[e] siècle), résiste à l'oxydation dans l'air humide ou ne se laisse attaquer que sur ses bords, tant qu'il est en masse un peu compacte; il s'oxyde facilement, jaunit et se réduit à la longue en poussière de rouille quand il est en traits plus ou moins fins. C'est régulièrement par les traits fins que le décor noir commence à jaunir avant de disparaître. L'objection citée plus haut provient d'un cas exceptionnel et assez rare, qui a pour cause non plus un phénomène chimique, mais un phénomène physique : les alternatives de température dilatent et contractent inégalement le vase et son décor; le noir, plus vitreux, peu ou point désagrégé, réuni en masses compactes, s'écaille tout naturellement, tandis que les traits fins, qui ont pu jaunir et se désagréger sous l'action de l'oxygène, suivent sans peine les mouvements de la terre qui les supporte. Il y a d'ailleurs tels cas où le rouge primitif, le noir rougi et le noir primitif s'écaillent autant l'un que l'autre. Voir au Louvre le plat de Rhodes à la chimère (Orig. comp., n° 216). Mais en règle générale, c'est par les traits fins que la disparition du décor commence, et nous croyons avoir suffisamment établi qu'elle commence plus ou moins longtemps après la cuisson, dans l'air humide

des tombes. Elle continue probablement aujourd'hui dans les musées.

Le décor des poteries primitives de tous les pays se transforme pareillement. Les poteries égyptiennes du Louvre ont subi la loi commune. De même certains vases trouvés à Byrsa par le P. Delattre, d'un style tout à fait analogue aux poteries archaïques de Chypre ou de Rhodes, ont aujourd'hui un décor rouge ou brun, qui a certainement dû être noir. Parmi trente-neuf vases retirés d'anciens tombeaux péruviens (Lima), aujourd'hui au Musée d'ethnographie du Trocadéro, quelques-uns ont conservé en partie leur couleur noire primitive ; dans d'autres, le décor est devenu d'un brun chaud plus ou moins grisâtre ; le mouvement vers le rouge est plus rare, mais on le rencontre aussi. Ailleurs, au Nouveau-Mexique, par exemple, certaines poteries ont un décor très noir et très rouge sur couverte blanche ; mais à leur propreté parfaite, à l'absence de toute usure de frottement, on sent qu'elles sont toutes neuves et que leur rouge est primitif. Dans celles, au contraire, où le noir tourne à un brun fumeux, beaucoup plus riche que le noir de cirage primitif, la couverte blanche est salie, jaunie, ternie, comme il convient à des vases déjà vieux. Dans la vitrine des Youmas (Nouveau-Mexique) un pot sans anses offre un décor d'un noir presque partout un peu bistré, mais qui, dans le bas, a franchement tourné à un ton très vif et très chaud de rouille. La vitrine aztèque renferme un plat à trois pieds (nº 1578) d'un gris jaunâtre assez clair, orné d'un très grand nombre de filets circulaires dont le plus épais s'est conservé noir, les autres ayant fortement et inégalement tourné au bistre. Même chose pour un plat très voisin, d'un décor plus compliqué.

Nous avons trouvé souvent dans les poteries américaines le rouge, employé seul ou non. Avec un peu d'habitude, on peut assez facilement dicerner si ce rouge est primitif ou dérivé. Il est souvent primitif dans les vases très récents, ce qui s'explique assez bien par les contacts avec des nations plus avancées. Mais peu importe la cause : le fait est que, quand le rouge est primitif, on s'en aperçoit ; nous avons vu aussi un brun primitif. Quand la

même chose existe dans les vases grecs, elle est tout aussi facile à constater. Il nous est maintenant permis d'affirmer que les Grecs des temps très anciens ont bien pu employer des argiles rougeâtres et jaunâtres, mêler à l'argile blanche un oxyde jaune ou rouge de fer, peindre cette argile d'une couverte plus ou moins jaunâtre ou rougeâtre, mais que ce n'a jamais été chez eux la mode d'employer le décor uniquement rouge sur fond clair.

Quant à la question de savoir à quelle époque a commencé l'emploi courant du rouge combiné avec le noir sur fond clair, en remplacement du noir seul, il faudrait, pour la résoudre, voir ou revoir tous les musées de céramique existants. Mais, en attendant, l'examen des vases du Louvre et la lecture des catalogues nous font croire que cette combinaison est au moins assez rare dans les vases antérieurs au VIII[e] siècle. Les rédacteurs de catalogues, tout en continuant à décrire l'objet tel qu'il est aujourd'hui, devraient dire si la couleur de chaque partie du décor leur paraît être primitive ou dérivée. Cela permettrait de faire des classements chronologiques plus précis.

Les transformations sont très fréquentes dans la période tout à fait archaïque, sans doute parce que les potiers n'avaient pas encore trouvé un vernis qui rendit les couleurs moins perméables à l'air et à l'humidité; mais il y a eu des erreurs commises à propos de vases plus récents. M. de Witte proposait pour les vases corinthiens une classification fondée en partie sur la présence ou l'absence d'un ton « orangé » à côté d'ornements noirs[1]. Il pensait probablement, entre autres, à un grand vase ventru, sans anses, (salle des Vases corinthiens trouvés en Italie, arm. M, n° 808) qui raconte dans une longue frise les exploits d'Hercule. Les combattants y étaient réellement peints d'un seul ton noir sur un fond rosé très clair, ainsi que les prêtres, les trépieds et les chevaux de course de la zone inférieure; mais, pendant que l'un des chevaux de course, avec son cavalier, est devenu d'un gris bleuâtre bistré par endroits, à côté d'un cheval resté noir, les trépieds

1. *Études sur les vases peints*, p. 39.

et les combattants de la première zone ont pris, sur les bords de leurs masses noires, certains tons rutilants, véritablement orangés, de même couleur que la poussière du minerai de fer appelé gœthite.

Dumont dit à propos des mêmes vases corinthiens : « Si on considère la couleur de la terre et des peintures, on y reconnaîtra des poteries grises à figures noires relevées de rouge, des poteries jaunâtres à figures sombres relevées de violet et de blanc, et nombre d'autres différences d'exécution[1]. » Nous croyons que cette distinction entre les figures « noires » et « sombres » comme entre les retouches « rouges » et « violettes » provient de changements dont le savant archéologue n'a pas tenu compte. Quant au blanc, qui est très solide et résiste à de très hautes températures, nous dirons ici incidemment qu'on néglige encore d'indiquer dans plus d'un catalogue s'il est réel ou s'il n'est que la couleur réservée du fond. A. de Longpérier, parfois peu précis sur ce point, a pourtant fait une remarque juste à propos du *Repas d'Hercule* peint sur un grand cratère[2] corinthien trouvé en Italie (nº 635) : « Son visage, ses mains et ses pieds (d'Iola) ont conservé la teinte pâle qui forme le fond du tableau ; à cette époque les retouches blanches n'étant pas encore en usage. » Mais il se trompe quand il ajoute : « Les tables sont de bronze, ce qu'indique leur couleur jaune toujours attribuée à ce métal sur les monuments de l'antiquité ». Il n'est pas le seul à avoir pensé que les Corinthiens employaient le jaune vif. En réalité cette couleur n'indiquait pas le bronze dans ce vase, puisque le chien avec sa laisse, le manche d'un couteau, le visage et les pieds d'Iola sont du même jaune. Tout simplement, les traits noirs ont jauni partout où ils étaient fins ; la preuve en est que des traces de couleur noire sont restées partout où le trait avait un peu plus d'épaisseur. Ce dernier détail empêche de supposer que le décorateur ait mis là, comme on nous l'a suggéré, des traits noirs destinés expressément à jaunir

1. *Céramiques de la Grèce propre*, II, p. 37.

2. *Musée Napoléon III*, pl. LXXII ; *Histoire de la céramique grecque*, par Rayet et Collignon, pl. VI.

dans le four. S'il avait eu cette intention et surtout la possibilité de la réaliser par une habile opération de chauffe, il aurait évité les croisements de traits inutiles sur les pieds de bronze, et il se serait arrangé pour que les silhouettes du chien et d'Iola restassent noires. Mais, à vrai dire, cette précision dans la métamorphose des couleurs dépassait absolument ses moyens, comme elle dépasserait les nôtres aujourd'hui, malgré les progrès techniques de la chimie et de la céramique.

Dans l'hydrie un peu plus récente, n° 643 de la même salle, sur laquelle est représentée avec une remarquable vérité de mimique la scène de l'exposition du corps d'Achille, le décor était primitivement noir, rouge et blanc. Les robes des pleureuses étaient alternativement rouges et noires; une robe noire de gauche est devenue d'un ton faux, brun jaunâtre. Mais ce qu'il y a de singulier, c'est que les chevelures des pleureuses, jadis noires, semblent avoir tourné au jaune en proportion de la douleur de la femme à laquelle elles appartiennent. Cela s'explique très simplement : les femmes les plus éplorées s'arrachent les cheveux, elles se décoiffent, leurs chevelures noires se répandent de tous cotés en mèches devenues blondes vers l'extrémité, restées noires vers la racine, tandis que les autres femmes conservent leur coiffure en une compacte masse noire que la rouille n'attaque pas.

Les vases à figures noires ont un peu mieux résisté, précisément pour cette raison que, chez eux, la couleur noire est toujours employée en masses assez larges. Pourtant il y en a qui ont tourné au rouge sur une portion importante de leur surface. Le plus curieux exemple à citer en ce genre est celui d'une sorte d'œnochoé allongée (Origines, vitr. centr.) rouge sur toute sa surface sauf une aile qui ne rime à rien au premier abord. C'était un vase noir sur la panse duquel était ménagé un tableau à fond rouge dans lequel cette figure ailée se détachait en noir. Dans d'autres vases à figures noires, les figures ont passé à un gris louche plus ou moins bistré.

Dans les vases à figures rouges, le fond noir rougit quelquefois violemment; mais les menues transformations qui se passent

dans les figures sont plus intéressantes. A propos de la coupe d'Euphronios du Louvre, de Witte dit : « ... La chevelure de Minerve, celle de la Gorgone... sont colorées en noir, tandis que les cheveux d'Amphitrite et ceux du jeune Thésée se distinguent par une teinte moins foncée qui indique la couleur blonde... Des lignes brunes à peine visibles dessinent sur certains points les détails du nu...[1] » Il aurait pu ajouter que Thésée est blond dans plusieurs des scènes qui représentent ses exploits sur le revers de la coupe.

Mais tout cela n'est qu'illusion. Les peintres des vases à figures rouges n'employaient qu'un seul moyen pour éclaircir les chevelures, c'était de séparer les mèches de cheveux en laissant visible entre elles la couleur de la terre. Dans tous les autres cas, ils peignaient les cheveux en noir; cette couleur noire était épaisse et unie pour les chevelures lisses, tandis que, pour les chevelures en mèches frisées ou ondulées, le peintre posait d'abord un ton noir uni et mince, sur lequel il indiquait ensuite en relief les mèches ondulées. Le dessous, très léger, quoique noir, s'étant suroxydé, est devenu d'un jaune plus ou moins doré; les parties les plus légères des mèches ont subi la même oxydation à des degrés divers; Thésée, par exemple, a des cheveux noirs, châtains ou blonds, selon l'exploit qu'il accomplit sur le revers de la coupe. Si on ne voyait pas tous les degrés possibles de transformation dans cette coupe et aussi, notons-le bien, dans plusieurs autres vases du Louvre, on pourrait aisément croire à une coloration voulue. Mais les traces de noir restées dans les chevelures même les plus blondes sont des témoins irrécusables de l'état primitif. Quant à l'idée que le peintre aurait mis là un noir léger pour le faire tourner au blond dans le four, nous avons déjà dit que l'impossibilité de doser l'air et la chaleur rendent cette opération impraticable.

De même pour les détails intérieurs du nu. Le peintre indiquait les principales divisions du torse par des traits fins assez

1. *Mon. grecs*, 1872.

fermes, qui sont généralement restés noirs; les traits encore plus fins des muscles des membres ont souvent tourné au jaune et sont parfois devenus presque invisibles.

Rayet, à propos d'une coupe d'Euphronios du Musée de Berlin, parle des détails des figures, « repris à l'aide d'une couleur jaune doré, qui a aussi servi à peindre les dessous des chevelures dans les deux personnages[1] », et à propos d'une coupe de Brygos du Louvre[2] : « Il (Brygos) aimait cette belle couleur châtain mordoré ou blond vénitien qui était prisée entre toutes par les dames grecques, et il en revêtait les cheveux des femmes. Et pourquoi s'arrêter là et renoncer à trouver encore mieux? Pourquoi n'essaierait-on pas de poser çà et là des points d'or? Et Brygos aussitôt de peindre en engobes dorés les ornements du casque et de la cuirasse d'Opsiménès, les boutons d'attache des épaulières de Néoptolème, et un pendant d'oreille de ce jeune garçon innommé dont, etc. » Sauf cinq bossettes dorées dans les armes d'Opsiménès, tout le reste est illusion pure, Brygos et Euphronios n'ayant jamais employé, en fait de couleurs, que le noir et quelques rares touches d'un engobe rouge. Dans cette même coupe de Brygos, on aurait pu noter comme faits avec intention les nombreux traits jaunes presque effacés des plis d'une partie du vêtement de Cassandre; c'eût été commettre la même erreur.

On nous a demandé pourquoi l'oxydation aurait agi précisément sur les chevelures... L'action de l'air a été moins intelligente que cela : elle a transformé indistinctement tout ce qui était d'une couleur moins épaisse ou d'un trait plus fin, pieds de table, indications de muscles, sang coulant des blessures, courroies de boucliers, chevelures, menus plis de vêtements.

En conclusion, si les découvertes archéologiques des cinquante dernières années ont montré dans la sculpture et l'architecture grecques un emploi des couleurs vives beaucoup plus large qu'on ne l'avait imaginé jadis, c'est la conclusion inverse qui nous

1. *Histoire de la céramique grecque*, p. 163, fig. 69.
2. *Ibid.*, p. 192-194, fig. 76.

paraît devoir s'affirmer en ce qui concerne la céramique grecque. Dans ce domaine, la polychromie n'apparaît que très tard, et là même où elle semblera régner en maîtresse absolue, un examen attentif pourra faire encore la part des transformations accidentelles. Il existe des classes de vases, dont nous n'avons pas parlé aujourd'hui, qui devront être examinées à ce point de vue. Mais pour énoncer à leur sujet une opinion précise, nous attendrons d'avoir réuni le plus grand nombre possible de documents.

E. Durand-Gréville.

La *Revue archéologique* vient de perdre deux de ses plus anciens et plus fidèles collaborateurs, MM. Ed. Flouest, l'explorateur des tumulus de la Bourgogne, et M. R. Galles, si connu par ses fouilles dans les grandes sépultures mégalithiques du Morbihan. Nous comptons revenir sur les services que ces deux savants ont rendus à la science des antiquités nationales.

BULLETIN MENSUEL DE L'ACADÉMIE DES INSCRIPTIONS

SÉANCE DU 15 MAI 1891

M. Homolle, directeur de l'École française d'Athènes, adresse à l'Académie deux mémoires de MM. Legrand et Joubin, membres de cette École. Il donne des détails circonstanciés sur le plan de ces travaux et sur l'intérêt qu'ils présentent. M. Legrand a traité des antiquités de Trézène, M. Joubin des lécythes d'Érétrie et des inscriptions de Cyzique.

M. Oppert, président, annonce que l'Académie, appelée à désigner à la Société centrale des architectes français un membre de l'École française d'Athènes ou de Rome, pour recevoir la grande médaille décernée chaque année par cette Société, pour travaux archéologiques, a arrêté son choix sur M. Enlart, membre de l'École française de Rome.

M. Boissier, en présentant la première livraison de l'ouvrage intitulé : *Timgad, une cité africaine sous l'empire romain*, par E. Boeswillwald et R. Cagnat, communique et commente un rapport de M. Cagnat sur les fouilles exécutées depuis dix ans à Timgad (Algérie), l'ancienne *Thamugadi*, principalement sous la direction de feu M. Duthoit.

M. Cagnat et M. Boissier insistent également sur l'intérêt que présentent les restes de cette ville, qui sont actuellement dans le même état qu'au moment de la destruction de la cité par les Maures, à l'approche des Byzantins. On a déblayé de grandes voies dallées, limitées de chaque côté par des arcs de triomphe (dont un presque intact), le forum tout entier, un théâtre et un marché très curieux. Tous ces édifices ont été construits en même temps et sur un plan d'ensemble nettement établi, dans la première moitié du IIe siècle de notre ère, comme le prouvent les inscriptions trouvées au cours des fouilles. C'est une création de l'autorité impériale, qui voulait établir un centre florissant de civilisation au milieu d'un pays récemment pacifié.

M. Héron de Villefosse présente à l'Académie les photographies d'une restitution de la Victoire de Samothrace, exécutée pour M. Engel-Gros, amateur alsacien qui possède à Bâle une galerie bien connue, par M. Cordonnier, statuaire, et M. Falize, orfèvre.

SÉANCE DU 22 MAI 1891

M. Geffroy, directeur de l'École française de Rome, écrit, à la date du 19 mai, que le nouveau ministre de l'Instruction publique, M. le sénateur Pasquale Villari, vient d'offrir à l'Académie royale des Lincei, pour en faire une publication étendue, la nombreuse série des photographies, plans, dessins d'architecture, aquarelles, relations écrites, etc., que l'administration italienne a fait exécuter au cours des fouilles de Civitâ Castellana, l'antique Falérie. On sait que ces fouilles ont donné à Rome tout un riche musée, installé aujourd'hui dans la

Villa di papa Giulio. La description critique de cette collection serait d'un grand intérêt pour la science. — Le gouvernement italien a fait, de plus, commencer depuis quelques années les études relatives à la Carte archéologique de l'Italie. M. le commandeur Gamurrini a été nommé directeur de ce grand travail. Il a étudié tout d'abord le territoire falisque, en même temps qu'on pratiquait les fouilles de Cività Castellana. L'Académie royale des Lincei va examiner les voies et moyens pour faire ces deux publications ensemble. C'est un immense travail que celui auquel on met ainsi la première main. La Carte archéologique devra comprendre toutes les parties du sol italien. Elle montrera, par des couleurs différentes, l'état de civilisation, révélé par les fouilles, pour chaque grande époque, depuis les plus anciens temps, depuis l'âge de pierre et l'âge de bronze, jusqu'à la fin de la domination romaine. — Les fouilles que le gouvernement fait faire pour retrouver de nouveaux fragments du célèbre plan de Rome dressé par Septime Sévère ont mis à jour un énorme bloc, en briques et ciment, mesurant plus de 90 mètres cubes, tombé jadis du haut de la basilique de Constantin, toute voisine. Ces fouilles n'ont donné encore qu'une quinzaine de morceaux du plan de Rome, peu importants par eux-mêmes. Toutefois, M. le professeur Gatti, en les observant, a fait une remarque intéressante. Tandis que la plupart sont d'un marbre poli au revers, quelques-uns paraissent, par le revers fruste et non lisse, appartenir à une époque ultérieure. Peut-être le plan de Rome était-il « tenu à jour », des suppléments ou des corrections signalant les grandes constructions nouvelles.

L'Académie entend trois rapports qui lui sont présentés respectivement par M. Barbier de Meynard, M. l'abbé Duchesne et M. Croiset, au nom des commissions chargées de juger divers concours.

Aux termes de ces rapports, et après ouverture des plis cachetés contenant les noms des auteurs des mémoires, sont décernés :

Le prix Bordin, pour une étude sur « l'histoire politique, religieuse et littéraire d'Édesse », à M. Rubens Duval ;

Le prix Bordin, pour une étude sur « les travaux entrepris à l'époque carolingienne pour établir et reviser le texte latin de la Bible », à M. Samuel Berger ;

Le prix Brunet, pour un « catalogue des copistes de manuscrits grecs », à M. H. Omont.

M. Albert Lebègue commence une communication sur les découvertes de Martres-Tolosanes (Haute-Garonne).

SÉANCE DU 29 MAI 1891

L'Académie procède au scrutin pour l'attribution des prix fondés par le baron Gobert. Le vote donne les résultats suivants :

Premier prix :

M. Paul Fournier	24 voix.
M. de Maulde.	9 —
M. Ulysse Robert	1 —

Second prix :

M. Ulysse Robert . . . . 26 voix.
M. de Maulde. . . . . 6 —

En conséquence, le premier prix Gobert est décerné à M. Paul Fournier, professeur à la Faculté de droit de Grenoble, pour son ouvrage sur le *Royaume d'Arles et de Vienne*, et le second à M. Ulysse Robert, inspecteur général des bibliothèques et archives, pour son *Bullaire du pape Calixte II* et son *Histoire* du même pape.

M. le marquis d'Hervey-Saint-Denys annonce que la commission du prix Stanislas Julien a décerné ce prix au R. P. Séraphin Couvreur, pour son *Dictionnaire chinois-français*.

M. Léon Gautier annonce que la commission du prix de la Grange a décerné ce prix à M. Antoine Héron, pour sa publication intitulée : L'*Art et Science de pleine rhétorique*.

M. Ravaisson termine la seconde lecture de son mémoire sur la Vénus de de Milo.

M. Albert Lebègue termine sa communication sur les découvertes de Martres-Tolosanes (Haute-Garonne).

L'emplacement où ont eu lieu les fouilles est situé entre la petite ville de Martres et la Garonne. Il a déjà été exploré : Dumège en a tiré des statues, les unes fort belles, les autres d'un style si étrange qu'on soupçonnait quelque fraude. Les recherches nouvelles ont dissipé ces soupçons. Les sculptures dont elles ont amené la découverte, en très grand nombre, sont de caractère varié, parfois incorrectes, souvent délicates, souvent vigoureuses, presque toujours d'une grande expression. On remarque notamment des bas-reliefs qui représentent les travaux d'Hercule, des bustes-portraits, des têtes d'enfants d'une grâce exquise. Tous ces morceaux sont en marbre du pays : ce sont donc des spécimens de l'art indigène gallo-romain, et ils font honneur à cet art. En même temps que les sculptures, on a découvert les restes d'un grand nombre d'édifices effondrés : il y avait évidemment là, à l'époque romaine, une petite ville, dont l'histoire ne nous a laissé aucun souvenir et dont le nom même n'est pas connu.

SÉANCE DU 5 JUIN 1891

M. Paul Meyer communique une ballade française contre les Anglais et en l'honneur de Jeanne d'Arc, dont il a trouvé le texte aux archives départementales de la Drôme, à Valence. Elle paraît avoir été composée en 1429, peu après la levée du siège d'Orléans; c'est le plus ancien document poétique que l'on possède sur Jeanne d'Arc. Elle est ainsi conçue :

Ariere, Englois, 'to[r]nez ariere,
Vostre sort si ne resgne plus.
Pensés deu treyner vous baniere
Que bons Fransois ont rue jus
Par le valoyr dou roy Jhesus,
Et Janne, la douce pucelle,
De quoy vous estes confondus,'
Dont c'est pour vous dure nouvelle.

De trop orgueilleuse maniere
Longuemen vous estes tenus,
En France est vous [tre] semel[i]ere,
Dont vous estes pour foulx tenus.
Faucement y estes venus,
Mès par bonne juste querelle
Tourner vous en faut tous camus:
Dont c'est pour vous dure nouvelle.

Or esmaginés quelle chiere
Font ceuls qui vous ont soustenus
Depuis vostre emprisse premiere.
Je croy qu'i sont morts ou perdus,
Car je ne vois nulle ne nus
Qui de present de vous se mesle,
Si non chetis et maletrus,
Dont c'est pour vous dure nouvelle.

Pour vous gages il est conclus
Aiés la goutte et la gravelle
Et le coul taillé rasibus,
Dont c'est pour vous dure nouvelle.

M. Clermont-Ganneau communique trois inscriptions du Iᵉʳ siècle de notre ère, gravées sur des ossuaires de pierre qui viennent d'être découverts à un peu plus de 300 mètres au nord de Jérusalem, en dehors de la porte de Damas, dans un caveau sépulcral taillé dans le roc. La première, en caractères hébreux, se lit שלום *schalôm*.

C'est, soit un nom commun, « paix, salut », soit plutôt un nom propre, probablement un nom de femme, Salomé : en effet, le couvercle de l'ossuaire présente la forme triangulaire qui caractérise, en Orient, les sépultures féminines. Les deux autres textes sont grecs : l'un ne comprend qu'un simple nom d'homme, ΚΡΟΚΟΣ, l'autre se compose de trois mots :

[Ἰω]σήπου πενθεροῦ
[?Δρ]όσου

Δρόσος, si c'est bien ainsi qu'il faut lire, pourrait être une variante de Δροῦσος, Drusus, nom qui fut porté par divers personnages juifs.

M. de Lasteyrie annonce que M. Sauvageot, architecte chargé de la restauration de l'église de Château-Landon (Seine-et-Marne), a découvert un châssis de bois du commencement du XIᵉ siècle, qui permet de se rendre compte du procédé au moyen duquel étaient, à cette époque, enchâssés les vitraux. C'est une découverte importante pour l'histoire et la technique de l'industrie verrière avant le XIIᵉ siècle.

M. Théodore Reinach fait une communication sur trois passages du livre d'Aristote nouvellement découvert, la *Constitution d'Athènes*, qui ne lui paraissent pas pouvoir être authentiques. L'un attribue à Dracon une constitution qui offre des analogies surprenantes avec la constitution oligarchique introduite à Athènes en l'an 411 avant notre ère. Le second fait remonter à Solon l'institution du tirage au sort des magistrats. Le troisième prête à Thémistocle un rôle actif dans la ruine de l'Aréopage. M. Th. Reinach pense que ces trois morceaux menteurs auront été empruntés à un ouvrage que nous savons avoir été conçu dans le même esprit, celui de Critias, qui fut disciple de Socrate et l'un des trente tyrans

M. Viollet, sans repousser absolument la conjecture de M. Théodore Reinach, demande si l'on doit admettre l'infaillibilité d'Aristote et s'il suffit qu'un passage de ses œuvres soit erroné pour qu'on soit en droit d'en nier l'authencité.

SÉANCE DU 12 JUIN 1891

Le prix ordinaire de l'Académie (dit prix du Budget), pour lequel le sujet mis au concours était une *Étude sur la tradition des guerres médiques*, est décerné au seul mémoire qui ait été déposé sur cette question. L'auteur de ce mémoire est M. Amédée Hauvette, maître de conférences à la Faculté des lettres de Paris.

M. l'abbé Duchesne communique le résultat de ses recherches sur l'origine des faux privilèges de l'église de Vienne (Isère). La série de ces pièces s'étend depuis le XIe siècle jusqu'au temps de l'archevêque Gui de Bourgogne (1088-1119) : mais certaines d'entre elles ont laissé trace dans deux rédactions successives du livre épiscopal de Vienne, toutes deux du temps de l'archevêque Léger (1030-1070) et antérieures à l'année 1068. En conséquence, M. Duchesne distingue parmi ces faux deux séries. L'une comprend les pièces prétendues les plus anciennes, entre autres une fausse lettre de Léon IX, mort en 1054 : elle a dû être formée vers 1060; c'est celle-là qui a influencé la rédaction du livre épiscopal sous Léger. L'autre, composée de fausses pièces au nom de Grégoire VII, d'Urbain II et de Pascal II, a été ajoutée à la première sous l'archevêque Gui de Bourgogne.

M. Héron de Villefosse, au nom de M. G. Lafaye, professeur à la Faculté des lettres de Lyon, annonce la découverte d'une très belle mosaïque romaine, trouvé à Saint-Romain-en-Gal (Rhône), près Vienne (Isère). Elle représente les Saisons et les travaux champêtres des diverses époques de l'année : c'est une sorte de calendrier figuré, analogue à ceux qui décorent les portes de nos églises du moyen âge. M. G. Lafaye a rédigé, sur cette découverte, un rapport, dont la lecture est mise à l'ordre du jour de la prochaine séance.

SÉANCE DU 19 JUIN 1891

Le prix de numismatique (Allier de Hauteroche) est décerné à M. Ernest Babelon, conservateur adjoint à la Bibliothèque nationale pour son *Catalogue des monnaies grecques de la Bibliothèque nationale* (tome I).

Le prix Bordin, sur cette question : *Étudier les sources qui ont servi à Tacite pour composer ses Annales et ses Histoires*, est décerné à M. Philippe Fabia, professeur au lycée d'Aix.

Les récompenses du concours des Antiquités de la France sont décernées ainsi qu'il suit :

1re médaille : M. Camille Jullian, *Inscriptions romaines de Bordeaux;*

2e médaille : M. Mercier, *Histoire de l'Afrique septentrionale* (*Berbérie*);

3e médaille : M. Jeanroy, *Les Origines de la poésie lyrique en France au moyen âge;*

4e médaille : M. Édouard Forestié, *Les Livres de comptes des frères Bonis, marchands montalbanais du* XIVe *siècle;*

1re mention honorable : M. J. Roman, *Tableau historique du département des Hautes-Alpes;*

2e mention : M. Victor Mortet, *Maurice de Sully, évêque de Paris* (1660-1196);

3e mention : M. Louis Guibert, *La Commune de Saint-Léonard-de-Noblat au* XIIIe *siècle;*

4e mention : M. Jules de Lahondès, *L'Église Saint-Étienne, cathédrale de Toulouse;*

5e mention : M. N. du Puitspelu, *Dictionnaire étymologique du patois lyonnais;*

6e mention : M. Joseph Roux, *Histoire de l'abbaye de Saint-Acheul-lez-Amiens.*

M. Héron de Villefosse communique un mémoire de M. G. Lafaye, professeur à la Faculté des lettres de Lyon, sur la mosaïque romaine récemment découverte à Saint-Romain-en-Gal (Rhône), près de Vienne (Isère). Le sujet principal représente les Saisons, sous la forme de quatre personnages allégoriques, accompagnés chacun de petits tableaux représentant les opérations de la vie rustique propres à chaque saison. Sur ces vingt-huit petits sujets, dix-neuf sont conservés, notamment tous ceux qui concernent l'hiver et l'automne.

M. Moïse Schwab, de la Bibliothèque nationale, lit une note sur une coupe du Musée de Winterthur (Suisse), qui porte une inscription magique chaldéenne du Ve siècle. Cette inscription lui a été signalée par un éminent numismate suisse, M. Imhoof-Blumer; elle est particulièrement intéressante au point de vue paléographique.

M. Oppert signale un document publié par le R. P. Strassmaier, qui nous fait connaître un épisode, ignoré jusqu'ici, de l'histoire de Babylone. C'est un acte privé, relatif à un règlement de dot, qui est de la 1re année du règne d'un roi Samas-irib. Ce roi n'est pas connu : mais les parties qui figurent au contrat le sont, et l'on sait qu'elles vivaient sous le règne de Xerxès; on peut même fixer presque avec certitude la date de la pièce à l'an 481 avant notre ère, c'est-à-dire à l'époque de l'expédition de Xerxès en Grèce. Il est permis d'en conclure que Babylone avait profité de l'absence du grand roi pour secouer le joug perse et se donner un prince autonome : Samas-irib fut le chef de cette tentative de sécession. Ainsi s'explique la sauvagerie avec laquelle, peu de temps après, au rapport des historiens, Xerxès, de retour de Grèce, dévasta Babylone, détruisit les temples de la ville et mit les prêtres à mort.

SÉANCE DU 26 JUIN 1891

M. Geffroy, directeur de l'École française de Rome, écrit de cette ville, le 23 juin, que les fouilles entreprises par l'administration italienne au forum de la Paix pour rechercher les fragments du célèbre plan Capitolin sont interrompues et ne seront reprises sans doute qu'en octobre. La cause de cette interruption, outre la saison avancée, est la nécessité de pourvoir à la consolidation

des murs mis à jour par les excavations profondes qu'on a déjà pratiquées. Il faut d'ailleurs se débarrasser d'eaux souterraines qu'on a rencontrées, comme naguère aux fouilles du forum d'Auguste. — Les travaux du Tibre ont donné un nouveau fragment du plan Capitolin, enseveli dans la berge du fleuve en avant du palais Farnèse, comme les deux cents petits fragments retrouvés en ce même lieu en 1888. Ils ont fait découvrir aussi de nouveaux *cippi terminales*, des années 746 et 747 de Rome. — Cinq cents volumes, dont soixante-dix manuscrits, viennent d'être retrouvés dans un couvent de Franciscains près de Rieti. Les moines, quand la loi italienne les avait forcés de se disperser, en 1860, avaient caché ces volumes sous un plancher. Comme le couvent allait être vendu, récemment, à un particulier, un des moines survivants est venu informer le sous-préfet de Rieti. Quelques-uns des manuscrits remontent aux xe et xie siècles ; quatre ou cinq, du xive siècle, ont des miniatures importantes. En somme, la découverte n'offre rien d'une suprême valeur. — On vient de signaler à la *bibliotheca Braidense* de Brera, à Milan, un manuscrit de la *Divine Comédie* qui porte les armoiries de la famille Alighieri. Antérieur à 1337, il pourrait être la première copie de l'original autographe. — Après avoir rendu compte de diverses autres découvertes en Italie et à Rome, M. Geffroy ajoute qu'il a le plaisir d'annoncer à l'Académie le succès des fouilles de M. Jules Toutain, membre de l'École française de Rome, en mission en Tunisie. M. Toutain a découvert, près de Tunis, sur le sommet appelé Bou-Kourneïn, le sanctuaire d'un Baal africain romanisé : *Saturnus Balcaranensis Augustus... Dominus... Deus magnus*. La fouille a déjà donné cinq cents fragments de stèles et d'inscriptions, dont un assez grand nombre offrent un réel intérêt, toute une série de textes absolument intacts, avec plusieurs dates consulaires nouvelles. A la date du 17 juin, la fouille commençait à mettre à jour un des angles de la construction où étaient contenus ces débris. M. Toutain est sans doute en présence des fondations mêmes du temple.

M. Georges Perrot communique une note de M. Wolfgang Helbig, correspondant de l'Académie à Rome, sur la découverte faite en cette ville de l'ensemble des outils dont se servait un artiste qui travaillait à repousser le métal. Les différents poinçons ont été trouvés ensemble, renfermés dans la boîte où les serrait l'ouvrier. Ils sont en bronze et non en fer, mais en un bronze particulier, d'une dureté extraordinaire, que M. Helbig se propose de faire analyser. Le nom de l'artiste, Aemilius Faustus, est gravé sur un des outils, en caractères du dernier siècle de la République.

M. Menant exprime l'espoir que cette découverte, en éclairant la technique de l'industrie du bronze chez les anciens, pourra jeter quelque jour sur les bas-reliefs assyriens de Balawat, qui figurent en grand nombre dans la collection de Clercq. C'est une question encore douteuse de savoir si ces bas-reliefs sont en bronze repoussé ou fondu, ou obtenus par un procédé qui combinait la fonte et le repoussé.

M. Edmond Le Blant lit un mémoire sur l'antique croyance à des moyens secrets de défier la torture. Cette croyance, que les Actes des martyrs montrent répandue aussi bien chez les anciens chrétiens que chez leurs persécuteurs, a

traversé tout le moyen âge et a subsisté aussi longtemps que la torture elle-même. M. Le Blant le montre par des citations empruntées à des textes de toutes les dates, depuis l'antiquité jusqu'aux temps modernes.

M. Hamy lit un mémoire intitulé : *L'Œuvre géographique des Reinel et la découverte des Moluques*. Il étudie les documents géographiques laissés par les Reinel, célèbres pilotes portugais du commencement du XVIe siècle, et les rapproche des renseignements écrits relatifs aux expéditions d'Abreu, de Serrano, etc., dans la Sonde et aux Moluques. En comparant les documents géographiques et historiques, il arrive à suivre pas à pas les Portugais dans ces audacieuses navigations vers l'est qui leur ouvrirent « la route des Épices » et qui, dit-il, « achevèrent la révolution qui déplaça au profit de Lisbonne l'axe commercial de l'Europe ».

M. Héron de Villefosse termine sa communication sur la mosaïque romaine de Saint-Romain-en-Gal (Rhône).

SÉANCE DU 3 JUILLET 1891

M. Georges Perrot donne lecture d'une lettre de M. Homolle, directeur de l'École française d'Athènes, qui rend compte des principaux travaux archéologiques accomplis en Grèce et en Orient depuis le commencement de l'année.

M. Ravaisson continue la seconde lecture de son mémoire sur la Vénus de Milo.

M. de la Borderie entretient l'Académie des fouilles qui ont été exécutées récemment dans un îlot de la baie de Saint-Brieuc, l'île de Lavret, à 300 mètres à l'est de l'île de Bréhat. Ces fouilles ont mis au jour divers objets de l'époque mérovingienne, lance, couteau, peigne en os ou en corne de cerf, garniture d'aumônière de même matière, etc. On a dégagé aussi les substructions d'un certain nombre de loges ou cellules circulaires en pierre, isolées les unes des autres. Ce sont les restes d'un monastère mérovingien, dont l'existence est d'ailleurs attestée par l'histoire. Ils sont parvenus jusqu'à nous, mêlés aux ruines d'un établissement de l'époque romaine.

M. le baron de Baye décrit un trésor de bijoux d'or trouvés à Somlyô (Transylvanie) et actuellement déposés au Musée national de Budapest. Ce sont des fibules, des bracelets, des coupes, etc., ornées de pierreries cloisonnées. M. de Baye les croit exécutés au IVe siècle, par les Visigoths, qui occupaient alors la contrée où la découverte a été faite.

(*Revue Critique.*) JULIEN HAVET.

SOCIÉTÉ NATIONALE DES ANTIQUAIRES DE FRANCE

SÉANCE DU 6 MAI

M. Mowat présente au nom de M. de Baye le moulage d'un couteau de poche conservé au Musée anthropologique de Vienne et provenant de la station ro-

maine de *Brigetio* (Hongrie). Il porte l'inscription TAVRE NICA et des dessins gravés représentant une palme, un casque et un bouclier de gladiateur.

M. Mowat dépose, au nom de M. Tholin, l'estampage d'une inscription romaine récemment découverte à Agen.

M. Courajod présente la photographie d'un groupe de terre cuite représentant la Vierge et l'Enfant Jésus (nº 20, catalogue de l'acquisition Timbal). Il croit devoir, d'après certaines considérations tirées de comparaisons avec d'autres monuments similaires du Louvre, devoir reporter au xvᵉ siècle la date de ce monument.

M. Babelon montre une monnaie du roi numide Massinissa ; c'est la première fois que le nom de ce roi se rencontre sur une monnaie : la légende, en caractères puniques, porte : *Massinissan hamamelcket.*

SÉANCES DES 20 ET 27 MAI

M. Courajod cherche à démontrer que l'ornementation du pommeau de l'épée, dite de Charlemagne, est en rapport avec le système décoratif des monuments scandinaves.

M. Durrieu fait remarquer que ce style était déjà implanté en France dès le ixᵉ siècle, et M. Gaidoz ajoute qu'on pourrait y retrouver l'influence irlandaise que l'on sait avoir occupé une place importante à la cour de Charlemagne.

M. l'abbé Guichard entretient la compagnie de quelques estampilles de potiers qu'il a relevées dans ses fouilles de la villa gallo-romaine de Pupilin (Jura).

M. Montégut présente la photographie d'une cuve en plomb du commencement du xiiᵉ siècle. Les bandes circulaires d'ornementation présentent les sujets suivants : un Centaure tirant une flèche sur un oiseau fabuleux, un griffon ailé, un lion, et enfin une Chimère ailée. M. de Montégut signale des cuves analogues à Louchez et à Puycasquier dans le Gers et au Musée d'Albi.

M. Durrieu, revenant sur la communication faite sur la prétendue épée de Charlemagne, expose qu'une nouvelle étude des monuments le confirme dans l'opinion, déjà émise par M. Courajod, que cette épée doit avoir été exécutée seulement au xiᵉ siècle, ou même au xiiᵉ siècle.

M. de Montaiglon signale un passage d'un livre très rare imprimé à Venise, où il est dit que Costanzo Sforza fit frapper, à l'occasion de son mariage avec Camille d'Aragon, des pièces d'or qui servirent à payer ses fournisseurs. Ces pièces sont inconnues jusqu'à ce jour.

SÉANCE DU 3 JUIN

M. le vicomte J. de Rougé offre une brochure intitée : *Les personnages sur les monnaies des nomes.* Cette étude intéresse particulièrement la géographie ancienne de l'Égypte.

M. de Villefosse signale une inscription trouvée dans les travaux du Tibre et se rapportant à une statue élevée par les habitants d'*Arausio* en Narbonnaise, aujourd'hui Orange. Il entretient ensuite la compagnie d'une bague à la légende *Fidem Constantino*, analogue à celles déjà étudiées par M. Mowat.

M. Prost commence la lecture d'un mémoire sur le groupe de l'*Anguipède et du cavalier*.

M. Prou présente le moulage d'une monnaie mérovingienne portant les légendes : LEVDOLENO et BALACIACO.

M. Mowat communique le calque colorié d'une portion de la fameuse mosaïque juive de Hamman-Lif (Tunisie), découverte en 1883 par le capitaine de Prudhomme et publiée par M. Renan dans la *Revue archéologique*. Ce calque permet de reconnaître, à droite et à gauche du chandelier à sept branches, deux symboles qui n'ont pas été reproduits sur la planche de la *Revue archéologique*.

SÉANCE DU 17 JUIN 1891

M. Babelon communique une monnaie inédite d'un roi nouveau de Paphos. Cette monnaie en or porte pour légende : **ΤΙ · ΜΑ · ΙΑ · ΡΟ · ΒΑΣΙ · ΠΑ·** en écriture cypriote.

Deux inscriptions, sur lesquelles on a lu Σκυιαρος et Τιμαρχος doivent être restituées à Timaïros, et c'est le nom de ce prince qu'il faut lire à la place des deux autres. Timaïros était le père de Nicoclès, le dernier roi de Paphos, détrôné en 310 par Ptolémée Ier Soter, roi d'Égypte.

M. le docteur Plicque communique une statuette gallo-romaine représentant la divinité des potiers sous les traits de Mercure ; elle provient de Lezoux (Puy-de-Dôme).

M. Courajod expose combien l'épée dite de Charlemagne dénote, par le caractère de son ornementation, un style d'origine septentrionale.

SÉANCE DU 19 JUIN 1891

M. de Laigue communique des renseignements sur la découverte d'une nécropole punico-romaine près de Cadix.

M. Prost fait une communication sur les travaux consacrés au groupe de l'*Anguipède et du cavalier* (1842-1891).

M. l'abbé Batiffol établit que plusieurs des bulles du pape Calixte II, publiées récemment, ont été publiées par un chanoine de Catanzaro.

M. Ulysse Robert s'oppose aux conclusions de M. l'abbé Batiffol.

M. l'abbé Duchesne, réservant son appréciation sur les raisons produites par M. Batiffol, dit cependant que les bulles lui paraissent suspectes à cause de leur provenance, de leur tendance et de leur *substratum* historico-chronologique ; en tout cela, elles trahissent une parenté étroite et fâcheuse avec la fausse Chronique de Taverna.

M. l'abbé Duchesne présente quelques observations sur la note consulaire *Paulino et Basilis*, à laquelle Adon, dans sa Chronique, rapporte la mort de son prédécesseur Pantagathe. Il montre que cette note, sûrement inexacte, provient de l'épitaphe de Pantagathe, plus complètement lue par Adon qu'elle ne nous est parvenue, ensuite qu'Adon aura fondu en une seule, deux dates, celle de l'avènement de l'évêque et celle de sa mort.

SÉANCE DU 24 JUIN

M. Courajod, conservateur au Musée du Louvre, soumet à ses confrères l'épée en or, dite de Charlemagne, conservée au Musée du Louvre. Il rappelle que cette épée, qui depuis le milieu du XIIIe siècle a été conservée à l'abbaye de Saint-Denis, était ceinte par les rois de France à leur sacre. Puis, étudiant le style de l'ornementation de ce joyau, il démontre combien il est identique à un grand nombre de monuments de bronze, de bois, d'ivoire et de pierre, des pays scandinave, et allemand, du XIe et du XIIe siècle. Il fait voir, ensuite, que par sa forme, qu'il compare à celle des épées des mêmes siècles, conservées dans tous les musées de l'Europe, elle est certainement du XIe ou du XIIe siècle. Il en conclut que, malgré son antiquité, cette épée est postérieure à Charlemagne, mais qu'elle est le type de l'épée chevaleresque, telle qu'elle est décrite dans toutes les chansons de gestes du moyen âge ; qu'elle est, entre autres, conforme à la fameuse *Durandal* de Roland, ainsi décrite dans le célèbre poème consacré à ce preux : le pommeau aplati et évidé, à l'effet de contenir une ou plusieurs reliques, la fusée droite et le quillon en croix.

SÉANCE DU 1er JUILLET

M. Boutroue fait une communication relative à deux bas-reliefs en marbre conservés à Lisbonne. Les moulages en sont exposés au Musée de sculpture comparée au Trocadéro. On les a catalogués sous le nom de bas-relief représentant Hercule melanpyge. M. Boutroue démontre l'impossibilité de cette attribution et conclut qu'il serait possible de voir dans ces sculptures la représentation d'une course d'apobates.

M. le baron de Baye lit un mémoire sur des monolithes trouvés dans l'Aveyron.

M. Corroyer présente une montre émaillée signée : *Huaut frères*, datant du milieu du siècle de Louis XIV.

M. Durrieu communique un portrait de Henri III donné récemment au Musée du Louvre.

M. Récamier présente une coupe barbare.

NOUVELLES ARCHÉOLOGIQUES ET CORRESPONDANCE

On annonce la découverte, à Martres, d'une masse de monnaies agglomérées qui pèse 12 kilogrammes. Dans les trois premières pièces qui en aient été détachées, M. Lebègue, auquel on doit les importants résultats qu'ont donnés les fouilles de 1891, a reconnu de petits bronzes, assez bien conservés, de Gallien, de Tétricus et de Valérien.

— *École française de Rome. Mélanges d'archéologie et d'histoire*. 11e année, fascicule I-II. Avril 1891 : Ch. Diehl, *Notes sur quelques monuments byzantins de l'Italie méridionale*. — A.-L. Delattre, *Marques de vases grecs et romains trouvés à Carthage*, 1888-1890. — J. Toutain, *Trois inscriptions de Tabarka* (Tunisie. — G. Lafaye, *Une anthologie latine du* XVe *siècle*. — G. Michon, *Inscriptions inédites de la Corse*. — H. de Geymüller, *Trois albums de dessins de Fra Giocondo* (pl. I). — R. Lanciani, *Quatre dessins inédits de la collection Destailleur relatifs aux ruines de Rome* (pl. II, III, IV et V). Afrique romaine. Fouilles de M. Gsell, *Basilique de sainte Salsa à Tipasa. Fouilles* de M. Dautheville à *Tabarka*. *Bibliographie*.

— *Revue des Études grecques*, octobre-décembre 1890 : *Documents administratifs*. — H. Weil, *Sur quelques fragments de Sophocle*. — Salomon Reinach, *Oracle de la Pythie de Delphes adressé à la ville de Magnésie du Méandre*. — Th. Reinach, *La dynastie de Commagène*. — H. Omont, *Le Typicon de Saint-Nicolas di Casole près d'Otrante*. — C. Bellaigue, *Trois leçons de M. Bourgault-Ducoudray sur la musique antique*. — *Chronique*. — B. Haussoullier, *Bulletin épigraphique*. — D. B. *Correspondance grecque. Actes de l'Association ; ouvrages offerts*. — *Errata*. — Bibliographie. *Bibliographie annuelle des études grecques*, par le bibliothécaire de l'Association, C.-E. Ruelle. — *Table des matières du tome III*.

— *Proceedings of the Society of biblical archæology*, vol. XIII, 6e cahier : J. Pollard, *Sur l'autel de Baal et d'Ashtoret découvert à Kanaout en Syrie, maintenant au Musée Fitzwilliam, à Cambridge* (3 planches). — Prof. G. Maspero, *Notes au jour le jour*. — P. Le Page Renouf, *Remarques*. — Rev. A.-J. Delattre, *Quelques lettres de Tell-el-Amarna*. — F.-H. Griffith, *Le papyrus mathématique Rhind*. — Prof. E. Lefébure, *Sur différents mots et noms égyptiens*, III. — Prof. Karl Piehl, *Notes de philologie égyptienne* (suite). — Rev. C.-J. Ball, *Idéogrammes communs à l'accadien et au chinois*. Partie II.

— *Gazette archéologique, Revue des Musées nationaux*, 15e année, nos 3 et 4 : A. Brutails, *Notes sur les églises d'Espira de l'Agly et de Taro d'Adais* (Pyrénées-Orientales), pl. IX. — A. Cartault, *Psyché assise ; Éros au vol, terres cuites de Myrina*, pl. X et XI. — Froehner, *Médaillons romains en terre cuite*, pl. XV. — P. Durrieu, *Une peinture historique de Jean Foucquet ; le roi Louis XI tenant un chapitre de l'Ordre de Saint-Michel*, pl. XIV. — E. Molinier, *Le sceptre de Charles V, roi de France*, pl. XII. — Babelon, *Athlète étrusque, bronze de la collection Janzé au Cabinet des médailles*, pl. XIII.

— *Bulletino della Commissione archeologica comunale di Roma*, 19e année, nos 3 et 4, mars-avril : L. Cantarelli, *La série des curateurs italiens des voies sous l'Empire*. — R. Lanciani, *Mélanges topographiques. Les jardins des Acilius sur le Pincio* (pl. V-VI). — G. Gatti, *D'un fragment de calendrier antique*. — G. Gatti, *Notes épigraphiques*. — C.-L. Visconti, *Découvertes d'objets d'art et d'antiquité figurée*. — I. Guidi, *Bibliographie*.

BIBLIOGRAPHIE

Louis Gonse, **L'Art gothique** — *L'Architecture, la Peinture, la Sculpture, le Décor.* (Paris, Imprimeries réunies, 1891, in-fol., 476 pages.)

Le livre de M. Gonse est à peine vieux de six mois, et je crains que plus d'un parmi nos lecteurs ne trouve qu'il est déjà bien tard pour parler d'un volume dont le succès a été si prompt. Il est rare en effet qu'un ouvrage d'archéologie soit accueilli avec une pareille faveur, qu'il attire autant que celui-ci l'attention de la presse quotidienne, qu'il séduise — le mot n'est pas trop fort — à pareil degré non seulement les amis de notre art du moyen âge, mais même le grand public.

Ce très légitime succès tient à deux causes : M. Gonse, qui est un homme au goût très fin et que la direction du premier de nos recueils d'art a depuis longtemps familiarisé avec toutes les ressources mises à la disposition des dessinateurs par l'industrie moderne, a su faire de son livre, au point de vue des illustrations, un véritable chef-d'œuvre. Il a eu la bonne fortune de pouvoir s'associer un artiste, M. E. Boudier, qui manie le *procédé* avec une habileté incomparable, et qui a parsemé l'ouvrage de gravures charmantes où l'exactitude due à la photographie s'allie à une élégance d'exécution, au-dessus de tout éloge[1].

Le second mérite de M. Gonse est d'avoir su traiter son sujet dans un style facile et clair; d'avoir fait un livre de vulgarisation assez sérieux pour mériter l'attention des érudits, et composé avec assez d'art, pour que le commun des lecteurs ne fût point rebuté par certains détails de nature aride qu'il ne pouvait passer sous silence.

Le succès de *L'Art gothique* est donc mérité ; j'y applaudis d'autant plus cordialement qu'un pareil volume fera plus pour répandre dans le public le respect et l'amour de nos vieux monuments que les dissertations les plus profondes, et les traités les plus savants. J'ajoute que les théories de M. Gonse sont habituellement justes, que les notions qu'il a prétendu répandre sont pour la plupart bien d'accord avec nos connaissances actuelles, et que, si en pénétrant un peu avant dans l'étude de son livre on découvre plus d'une assertion discutable, on doit toutefois reconnaître que dans l'ensemble il donne une idée suffisamment exacte de l'art gothique, de son origine et de ses premières transformations.

C'est surtout l'art gothique à ses débuts que M. Gonse a étudié avec soin, car après avoir consacré cinq chapitres et deux cent vingt-quatre pages à décrire les monuments religieux antérieurs à l'avènement de saint Louis, il a résumé en un seul chapitre de vingt-cinq pages tout ce qu'il avait à dire sur les églises bâties de 1225 à 1270, et dans un dernier chapitre presque aussi bref (30 pages) toute l'histoire de l'architecture religieuse depuis Philippe le Hardi jusqu'à Fran-

1. Il n'est pas inutile de dire qu'une très grande partie des dessins reproduisent les admirables photographies que M. Mieusement a exécutées pour le compte et sous la direction de la Commission des Monuments historiques.

çois I[er]. Je regrette, je l'avoue, ce défaut de pondération, car si je partage l'admiration de l'auteur pour nos premiers monuments gothiques, si j'attache autant d'importance que lui aux intéressantes questions que soulève l'étude de leurs origines, j'aurais voulu qu'il se montrât moins dédaigneux de notre art du XIV[e] siècle, et qu'il fît mieux voir combien on est injuste pour nos architectes du XV[e] siècle, et combien ils nous ont laissé d'édifices intéressant.

L'architecture religieuse remplit la plus grande partie de l'ouvrage. Une vingtaine de pages pour l'architecture civile, une trentaine pour l'architecture militaire, c'est bien maigre à côté des développements donnés à l'étude des édifices religieux. On peut également trouver bien sommaires les pages consacrées à la peinture sous ses diverses formes[1], et si le chapitre relatif à la sculpture contient de bonnes observations, en revanche, celui qui traite du costume et du mobilier est tellement bref qu'il aurait pu être supprimé sans inconvénients.

Mais toute cette partie du livre n'est évidemment, dans la pensée de l'auteur, qu'accessoire ; je n'y insiste donc pas et je me bornerai à examiner ici les chapitres où il a prétendu faire œuvre originale, c'est-à-dire ceux où il étudie les commencements de l'art gothique, et en décrit les plus anciens spécimens.

Cette question des origines de l'art gothique, M. Gonse l'a exposée avec une clarté remarquable. Il définit en termes excellents les facteurs essentiels de cette architecture : « La réunion dans une même construction de ces trois éléments : voûte sur nervures, ogive, arc-boutant, caractérise l'édifice gothique complet », mais ces trois facteurs sont loin d'avoir une valeur égale, ainsi l'arc brisé — auquel M. Gonse a eu la faiblesse de conserver, tout en protestant, le nom si impropre d'ogive — n'est qu'un caractère accessoire de l'art gothique. Il y a, dit-il avec raison, des édifices du XII[e] siècle de structure incontestâblement gothique, et où l'arc brisé ne paraît pas encore. L'arc-boutant n'est pas davantage un élément essentiel, car il n'a reçu qu'assez tard une destination rationnelle et efficace. L'organe fondamental de la structure gothique, son principe générateur, c'est la voûte sur nervures, c'est la croisée d'ogives.

Où apparaissent les plus anciennes croisées d'ogives? On est généralement d'accord pour dire dans l'Ile-de-France. Mais M. Gonse croit pouvoir préciser davantage et, pour lui, c'est dans le Beauvaisis que la transition du roman au gothique se manifeste d'abord, c'est ensuite dans le Soissonnais, puis dans le Laonnais, et en dernier lieu sur les bords de la Seine. Je ne puis, à dire vrai, accepter ces conclusions sans quelques observations. La première, c'est qu'il me paraît impossible de déterminer avec autant de précision la marche de l'art gothique. La plupart des monuments sur lesquels M. Gonse s'appuie ne sont pas en effet d'une date assez bien établie pour qu'on puisse les classer avec une rigueur absolue; aucun archéologue ne peut être certain de les mettre à leur vrai rang à moins de vingt-cinq ans près; or les transformations de l'architecture ont été trop rapides au XII[e] siècle, pour qu'on puisse négliger la possibilité d'une pareille erreur, et toute théorie qui n'en tiendra pas compte sera

1. Les quelques pages consacrées à la peinture sur verre prêteraient particulièrement à la critique. M. Gonse a emprunté à M. Magne « l'éminent historien de cet art » une série de propositions qu'il y aurait lieu d'amender fortement.

forcément bien fragile. De plus, il faut remarquer que l'étude détaillée et comparative des églises des anciens diocèses de Paris, de Meaux et de Sens est encore à faire, et qu'avant d'oser circonscrire dans un aussi petit rayon le berceau de l'art gothique, il conviendrait d'avoir pour nos divers diocèses des monographies aussi complètes que celle que M. Eug. Lefèvre-Pontalis a consacrée au Soissonnais, ou tout au moins un travail comme celui de M. Woillez sur les églises du Beauvaisis.

Mais je vais plus loin : en attribuant aux constructeurs de l'Ile-de-France seuls le mérite d'avoir conçu tous les éléments nouveaux dont se compose l'architecture gothique, M. Gonse me semble avoir méconnu les titres très réels pourtant que sont en droit de revendiquer les constructeurs de deux autres régions qu'il n'a pas étudiées peut-être avec toute l'attention dont elles sont dignes. Je veux parler de l'Anjou et de la Bourgogne. A l'époque même, en effet, où se manifestent sur les bords de la Seine et de l'Oise les premières tendances vers l'art gothique, nous trouvons en Anjou et en Bourgogne deux écoles d'une fécondité remarquable et qui appliquent, elles aussi, la plupart des principes dont les constructeurs de l'Ile-de-France ont su tirer un parti si merveilleux. L'école de l'Ile-de-France, il est vrai, n'a pas tardé à dominer les autres ; cependant elle ne s'est pas imposée partout d'une façon complète, et l'on peut reconnaître l'influence de l'école bourguignonne non seulement chez nous, mais bien au delà de nos frontières.

Il y a là un chapitre de l'histoire de notre art national qui pouvait prêter à beaucoup d'observations nouvelles. Au contraire, la doctrine de M. Gonse n'est pas tout à fait neuve, car elle ne diffère pas sur les points essentiels de celle que Quicherat, Viollet-le-Duc et bien d'autres ont enseignée. Je ne crois pas non plus, que M. Gonse puisse se flatter d'employer des méthodes de travail que nos devanciers n'aient pas connues, et quand il prétend substituer « aux procédés empiriques et flottants de l'ancienne école archéologique », une méthode nouvelle d'investigation, « dont la découverte appartient pour une bonne part à M. Eugène Lefèvre-Pontalis », il commet une grosse erreur. Cette « méthode expérimentale » et qu'il conviendrait plutôt d'appel *comparative*, n'est aucunement nouvelle. Mon ami Lefèvre-Pontalis a dû être fort étonné de s'en voir attribuer la découverte, car il sait qu'elle était pratiquée bien avant lui, qu'un autre de mes élèves, M. Durand, l'avait appliquée précédemment aux églises des Vosges, qu'elle a toujours été enseignée à l'École des chartes depuis que Quicherat y a inauguré l'étude de l'art du moyen âge, que Viollet-le-Duc s'en est servi mieux que personne, et que si les progrès de la science nous permettent aujourd'hui de l'appliquer avec plus de rigueur, elle n'est pas nouvelle, car Caumont la connaissait déjà, et sans elle la science archéologique n'existerait pas.

Le long chapitre dans lequel M. Gonse cherche à déterminer où sont les plus anciens monuments gothiques est rempli d'observations intéressantes et justes pour la plupart. Il me pardonnera seulement de lui dire qu'elles ne sont pas toujours aussi neuves qu'il se l'imagine. Ainsi l'importance de Saint-Étienne de Beauvais n'est pas aussi méconnue qu'il l'affirme ; et d'autres, avant lui et avant

M. Lefèvre-Pontalis, ont fait ressortir l'intérêt exceptionnel des croisées d'ogives de Morienval.

En revanche, personne jusqu'ici, je crois, n'avait songé à voir dans le chœur de cette église « le prototype lointain, embryonnaire des absides à déambulatoire et à chapelles rayonnantes qui sont l'essence même du système gothique ».

Pour ma part, si j'ai toujours attaché une grande importance aux croisées d'ogives de Morienval, je ne puis, au point de vue de la disposition générale, considérer le chœur de cet édifice comme un prototype, car une foule d'églises romanes présentaient, bien avant sa construction, un déambulatoire flanqué d'absidioles, et cela prouve — soit dit en passant — que la voûte d'arêtes n'était pas, comme le dit ailleurs M. Gonse, « un obstacle infranchissable pour le perfectionnement du déambulatoire » ; c'est en effet ce genre de voûte que l'on rencontre habituellement au pourtour du chœur des églises romanes, et personne ne s'associera au jugement de M. Gonse, quand il déclare que dans des églises comme Saint-Sernin de Toulouse ou l'abbatiale de Cluny « l'abside n'était qu'un membre atrophié et sans réelle importance architectonique ».

Je ne vois pas non plus en quoi le déambulatoire et les chapelles rayonnantes sont essentielles dans le système gothique. Les églises de ce style qui en sont dépourvues sont innombrables. Cette disposition a pu être en grande faveur auprès des constructeurs de nos cathédrales ; elle n'est pas cependant aussi universelle que M. Gonse le prétend. Rien ne prouve, quoi qu'il en dise, que Laon et Paris aient eu des chapelles absidales. Le plan primitif de Bourges n'en comportait pas, et si l'on passe en revue les églises de second ordre, on peut facilement s'assurer qu'au XIIe et au XIIIe siècles le plus grand nombre n'a pas de chapelles rayonnant autour du chevet.

Il y aurait encore bien à dire sur l'ordre de priorité que l'auteur de *L'Art gothique* attribue à certaines églises, sans toujours donner des preuves suffisantes de son opinion.

Enfin j'ai relevé au milieu de pages excellentes certaines assertions contestables, sur lesquelles il n'est pas inutile d'appeler l'attention de M. Gonse, car son livre est de ceux qu'on réimprime. En voici quelques échantillons :

M. Gonse voit dans le triforium du chevet de Saint-Germain-des-Prés une imitation de celui de Saint-Pierre de Montmartre. Mais la forme que ce triforium a aujourd'hui n'est pas sa forme primitive. A l'origine il était amorti en arc brisé, comme on peut le voir dans la première travée du chœur où il n'a pas été modifié. C'est après coup, lorsqu'on a voulu agrandir les fenêtres hautes, qu'on a supprimé l'amortissement du triforium pour pouvoir abaisser l'appui des fenêtres. Il en est résulté une forme qui rappelle peut-être ce qui existe à Montmartre, mais c'est un fait accidentel, et non une imitation voulue.

Je crois également que M. Gonse a tort de voir deux époques bien tranchées dans le chœur de Saint-Germain-des-Prés. Je serais disposé quant à moi à y reconnaître plus d'unité.

Par contre, c'est une qualité que je ne puis accorder à la cathédrale d'Angers, ou du moins « sa remarquable unité » n'est qu'apparente, et je n'apprendrai rien à M. Gonse en lui rappelant que c'est une église romane transformée par

le même procédé qui a été appliqué à la Couture du Mans et dans un assez grand nombre d'autres églises.

M. Gonse prétend qu'à Laon, la cathédrale du XIIe siècle, celle de Gautier de Mortagne, a été englobée dans une enveloppe nouvelle qui en a modifié de fond en comble l'aspect général; je n'en crois rien du tout, et je pense qu'à part l'agrandissement du chœur, les parties debout à la mort de Gautier de Mortagne (1174) nous sont parvenues sans grand changement.

Au contraire l'église Saint-Martin dans la même ville a subi des modifications considérables et qu'on n'a pas assez remarquées jusqu'ici. M. Gonse aurait eu l'occasion de le dire; je regrette qu'il ne l'ait pas fait.

Les admirables ferrures des portes de Notre-Dame de Paris ne sauraient être du temps d'Étienne de Garlande; Viollet-le-Duc ne les attribuait qu'à la fin du XIIe siècle; or c'est encore les trop vieillir au moins d'un quart de siècle, car les portes pour lesquelles elles ont été faites n'ont été bâties que vers 1220.

La belle statue de Vierge, provenant de Saint-Martin-des-Champs, et aujourd'hui conservée à Saint-Denis, n'est certainement pas du XIe siècle; elle n'est pas antérieure à la fin du règne de Louis VI.

La boîte à miroir de la collection Spitzer, figurée p. 448, n'est pas du XIIIe siècle, etc...

Mais je ne veux pas insister sur ces critiques de détail, pas plus que je ne veux relever quelques lapsus que l'auteur n'aura pas été le dernier à remarquer; ce sont des ombres légères qui ne doivent pas nous faire perdre de vue les qualités incontestables de l'ouvrage, et méconnaître le très réel service que M. Gonse a rendu à l'histoire de l'art français.

R. de Lasteyrie.

Dr M. Hoernes, **Die Urgeschichte des Menschen nach dem heutigen Stande der Wissenschaft.** (*Histoire primitive de l'homme d'après l'état actuel de la science*). Hartlebens Verlag, Vienne, Pesth et Leipzig. 5 livraisons in-8, avec 46 gravures. L'ouvrage doit être complet en 20 livraisons, à 0 fr. 70 chacune.

L'Allemagne est encore très pauvre en ouvrages d'ensemble sur l'archéologie préhistorique. L'Angleterre tient, à cet égard, le premier rang, avec les chefs-d'œuvre de Lyell, de Lubbock et de Tylor; le second appartient à la France, qui peut citer les livres de MM. Hamy, de Nadaillac, Bertrand, etc. Chez nos voisins de l'est, il n'y a guère que les deux volumes de Ranke, *Der Mensch*, publiés en 1887, qui soient au courant de la science; encore l'anthropologie y est-elle traitée avec beaucoup plus de développements que l'archéologie. Une compilation de Rauber, publiée en 1884, est d'une insuffisance telle qu'elle mérite à peine d'être citée. M. Hoernes, qui s'est déjà fait connaître par d'utiles travaux sur la période dite de Hallstatt, rend donc un grand service à la science allemande en commençant la publication d'un ouvrage général embrassant à la fois l'anthropologie et l'archéologie préhistorique. Mais ce n'est pas seulement en Allemagne qu'on le consultera avec fruit. M. Hoernes est fort bien

informé, et s'il ne cite pas ses sources — le caractère de son livre exclut tout appareil d'érudition[1] — on voit que les plus récents travaux de détail publiés en Allemagne et en France lui sont généralement familiers. Les illustrations qui accompagnent son texte pourraient facilement être meilleures; mais si l'aspect en est assez déplaisant, elles paraissent d'une exactitude satisfaisante. Ce n'est pas, du reste, en formulant des critiques, comme en comporte tout travail considérable, qu'on peut faire apprécier l'utilité qu'il présente; nous préférons indiquer ici sommairement le contenu des cinq livraisons publiées, en nous proposant d'en faire autant pour les autres à mesure qu'elles nous parviendront. De la sorte, ceux de nos lecteurs qui comprennent l'allemand sauront quels renseignements ils peuvent chercher dans l'ouvrage nouveau que nous signalons à leur attention.

Chapitre I. — *Origine de la préhistoire; définition et objet de cette science.* — Premières recherches paléontologiques et préhistoriques. Je remarque que M. Hoernes rend pleine justice à Boucher de Perthes, mais qu'il ne paraît pas soupçonner les mérites bien supérieurs de Lartet. — Exposé de la doctrine de Darwin; classification des races humaines.

Chapitre II. — *L'état primitif de l'humanité.* — Condition des peuples dits sauvages à l'heure actuelle (principalement d'après Ratzel et Peschel). Origine du langage. Origine de la religion et premières traces du sentiment religieux dans la préhistoire (en particulier à l'époque des dolmens). Il y a d'assez nombreuses inexactitudes dans les pages consacrées aux monuments mégalithiques. — Origines de l'État et de la famille; agriculture, élève du bétail, production du feu, construction de cabanes et de maisons, palafittes, vêtements, parures, armes, outils, chasse et pêche, commerce. Toutes ces questions sont étudiées en combinant les données de l'archéologie avec celles de l'ethnographie, sans oublier les témoignages des auteurs anciens, en particulier de Lucrèce.

Le chapitre suivant, dont nous avons sous les yeux le début seul, traite de l'époque tertiaire et du *diluvium*. Il est assurément étrange d'aborder l'étude de l'homme tertiaire après avoir traité des dolmens et des stations lacustres, mais il faut attendre la suite de l'ouvrage de M. Hoernes avant de lui reprocher un manque de méthode qui paraît, au premier abord, très choquant. La singularité de son plan ne l'empêchera pas d'être utile, et c'est assurément le but qu'il s'est proposé.

Salomon Reinach.

1. On peut cependant regretter que l'auteur s'approprie tacitement des opinions exprimées tout récemment par d'autres archéologues, et qui ne sont pas encore, si l'on peut dire, dans le domaine public.



PARTIE D'UN FRONTON EN TERRE TENDRE
de l'Acropole d'Athènes



PHOTOTYPIE BERTHAUD, PARIS

FRAGMENT EN PIERRE TENDRE

DE L'ACROPOLE D'ATHÈNES



PHOTOTYPIE BERTHAUD, PARIS

TÊTE EN PIERRE TENDRE

DE L'ACROPOLE D'ATHÈNES



PHOTOTYPIE BERTHAUD, PARIS

STATUETTE EN MARBRE

DE L'ACROPOLE D'ATHÈNES



DISQUE DE BRONZE, TROUVÉ A CÉPHALLÉNIE

COLLECTION DU COMTE MICHEL TYSZKIEWICZ



INSCRIPTION D'ARGOS

BRONZE DE LA COLLECTION DU COMTE MICHEL TYSZKIEWICZ

LES SCULPTURES EN TUF

DE L'ACROPOLE D'ATHÈNES

(*Troisième article*[1].)

(PLANCHE XIV *bis*)

V (*Suite.*)

Ce groupe, s'il avait été retrouvé en entier, serait le plus imposant de tous ceux qui sont au Musée de l'Acropole ; il mesurait plus de quatre mètres de longueur, et les deux lions avec le taureau étaient de proportions plus grandes que nature. Mais les fragments, bien nombreux pourtant, qu'on en a recueillis, ne suffisent pas à le reconstituer au complet. Il en manque, et il en manquera toujours beaucoup trop[2]. On a pu, malgré des lacunes graves, reconstruire le taureau, et ainsi quelques-unes des pattes des lions, enfoncées dans leur proie, ont été du même coup remises en place (pl. XIV *bis*); le corps d'un des lions a été aussi rajusté en grande partie, mais sans qu'il ait paru possible jusqu'à présent de lui rendre la position qu'il occupait dans l'ensemble. Il est à craindre que tous les autres morceaux ne restent dépareillés, qu'ils ne quittent point les rayons où ils sont alignés aujourd'hui et qu'on n'ose jamais entreprendre la restitution du groupe entier. Néanmoins, dans l'état actuel, le mouvement général de la composition se laisse sans peine reconnaître, surtout si l'on se rappelle d'abord certains monuments analogues, mieux

1. Voyez la *Revue* de 1891, t. I, n° de mai-juin, et t. II, n° de juillet-août.
2. Le groupe est inédit. J'en ai déjà parlé dans le *Bull. de Corr. hellén.*, XIII, p. 139-141 ; on était alors en train de le restaurer, mais les choses n'ont guère changé depuis ce moment; le provisoire d'alors semble être devenu le définitif.

conservés, tels que ces sculptures de la frise d'Assos qui représentent un lion terrassant et dévorant un taureau ou un cerf[1].

La scène peut être décrite en ces termes : un taureau est terrassé, vivant encore, mais vaincu, sans résistance, aplati sous les griffes de deux lions qui l'ont attaqué, l'un par devant, l'autre par derrière, et qui commencent à le dévorer ; deux de ses jambes, celles du côté droit, sont ployées sous lui ; les deux autres, celles de gauche, allongées sur le sol ; sa tête touche la terre, son mufle s'ouvre pour un dernier beuglement. Les lions maintiennent sous eux leur victime ; leurs griffes ont fait dans le flanc de la bête des trous ronds, d'où le sang coule, en ruisseaux rouges sur la peau bleue[2].

La forme du groupe n'est pas triangulaire et n'annonce nullement qu'il fût destiné à un fronton. L'arrière-train des lions étant un peu soulevé, leur avant-train, au contraire, abattu contre le taureau, la ligne supérieure de leurs deux corps devait être à peu près horizontale et continue, en sorte que le groupe eût pu être renfermé rigoureusement dans un rectangle : c'était comme une gigantesque métope, d'un mètre environ de hauteur sur une longueur quadruple[3].

1. Texier, *Asie Min.*, pl. 114 *ter*, surtout fig. III. — Comparer aussi avec un relief de Xanthos, *Reisen*, I, pl. XXVII ; avec un haut-relief en pierre dure de Marsala (peut-être d'origine carthaginoise), *Arch. Zeitung*, 1871, pl. 51, p. 133-134 ; avec les peintures de nombreux vases, de style corinthien ; etc. Ces rapprochements démontrent assez l'origine orientale du sujet. — Le Musée de l'Acropole possède, d'ailleurs, un fragment important d'un autre groupe pareil, en tuf, mais de dimensions plus petites, qui représentait un taureau attaqué par une lionne. Je rappelle enfin qu'on voit au Musée du Louvre un relief en marbre, du même genre, provenant de la Macédoine (Clarac, II, planche 223, n° 189). Il semble donc que les anciens artistes grecs, qui ont sculpté des figures d'animaux, aient tenu à justifier l'épithète ταυροκτόνοι, que les poètes donnaient volontiers aux lions (Sophocle, *Philoct.*, 400 : ταυροκτόνων λεόντων).

2. Le coloris de cette sculpture est fort intéressant ; j'en ai fait ailleurs une description détaillée (*Bull. de Corr. hellén.*, XIII, p. 140).

3. Bien entendu, je ne parle pas d'une métope, au sens architectural de ce mot. Quelle était la destination de ce groupe ? de quel édifice faisait-il partie (si toutefois il faisait partie d'un édifice) ? et quelle place y occupait-il ? Ce sont des questions auxquelles je ne saurais faire en ce moment une réponse suffisante, et qui, d'ailleurs, restent en dehors de la présente étude, telle que j'en ai fixé le but, en commençant.

Ce groupe a été taillé dans un tuf identique à celui qui a servi pour les deux groupes précédents; comme les précédents encore, il a été taillé en haut-relief avec certaines parties en ronde bosse; tous les trois enfin étaient peints des mêmes couleurs et suivant les mêmes principes décoratifs. Il paraît donc déjà, d'après le seul aspect extérieur, qu'ils appartiennent tous trois à la même période de l'art. Nous allons voir, en étudiant les caractères de l'exécution dans la nouvelle œuvre, que cette analogie extérieure en recouvre d'autres plus sérieuses, et que les différences entre les sujets représentés n'empêchent pas une complète ressemblance entre les procédés de la facture, puisque défauts et qualités des deux premiers groupes se retrouveront les mêmes dans le troisième. Il est vrai que notre jugement ne peut être que partiel, l'absence des corps de lions ne permettant pas d'apprécier tout le talent qu'avait déployé le sculpteur; car c'est dans l'élan plus ou moins vigoureux de ces lions, dans l'emportement plus ou moins sauvage de leur attaque, dans la fureur plus ou moins acharnée de leurs griffes et de leurs gueules, déchirant et dévorant à la fois, que résidait la vie plus ou moins intense de ce combat d'animaux. Or, s'il nous est aisé de rétablir les lignes principales du groupe entier, il serait hasardeux de vouloir deviner l'impression juste qui en résultait pour le spectateur. Nous devons seulement admettre que l'artiste avait voulu rendre aussi nette et frappante que possible l'opposition entre la force victorieuse des lions et la force vaincue du taureau, entre l'active fureur des bêtes de proie et l'affaissement inerte de leur victime. Mais jusqu'à quel point avait-il réussi à exprimer ce contraste, et de combien l'exécution était-elle restée au-dessous de l'intention, c'est ce qu'on ne saurait décider avec certitude.

Du moins le taureau a subsisté, et il nous offre matière à des remarques intéressantes. Toute mutilée qu'est cette partie, on discerne facilement l'idée maîtresse qui a dirigé le travail de l'artiste. Dans ces membres ployés ou allongés, dans ce cou incliné, dans cette tête qui s'écrase sur le sol, il a voulu d'abord faire sentir la vigueur naturelle du taureau, vigueur lourde et massive.

La tête et le cou principalement sont admirables de puissance; comme ils sont d'ailleurs assez bien conservés et tout brillants encore de leurs couleurs, ils constituent une des pièces les plus précieuses du Musée. — Mais si cette tête est puissante, elle est vaincue cependant; toute cette vigueur est terrassée et désormais inutile. Ce n'est donc pas en elle-même et pour elle-même que le sculpteur a voulu la représenter, mais plutôt pour rendre, en quelque sorte, plus considérable la défaite de l'animal. Ce qu'il a voulu exprimer dans ce taureau, ce n'est pas la force tout court, mais la force domptée, et domptée complètement, réduite à merci, brisée, anéantie. D'habitude, dans ces combats de lions et de taureaux (sur la frise d'Assos, par exemple), le taureau est seulement tombé sur les genoux ou sur un des genoux; il semble pouvoir encore résister, la lutte n'est pas entièrement terminée. Ici, au contraire, c'est la minute suprême; toute résistance est finie. Voilà l'idée que l'artiste s'est appliqué à réaliser, et c'est pour qu'elle fût plus visible aux yeux et que l'esprit en fût plus vivement saisi qu'il a figuré la victime touchant le sol de partout à la fois, des cuisses, des genoux, du ventre et du front, abattue contre terre, plus qu'abattue, aplatie sous les pattes formidables des lions.

Cela posé, l'intention de l'auteur nous étant bien connue, nous devons rechercher à présent s'il n'a point dépassé le but, et s'il n'y a point quelque excès dans cet aplatissement du taureau. La partie antérieure de l'animal est, pour l'attitude, très acceptable; mais la partie postérieure peut-elle être acceptée de même? La cuisse droite allongée en avant, la cuisse gauche allongée en arrière, le taureau se trouve faire le « grand écart »; et il n'est pas nécessaire d'avoir étudié à fond l'anatomie des taureaux pour savoir qu'ils ne sauraient, dans aucun cas, « se fendre » de la sorte. Maintenant, au lieu de considérer les deux jambes de derrière ensemble, que l'on compare la position des deux jambes du côté gauche, celle de devant allongée en avant, celle de derrière allongée en arrière : autre « grand écart », lequel n'est pas plus réalisable ni plus vraisemblable que le premier. Ainsi, le sculp-

teur s'est laissé emporter, peut-on dire, hors de la vérité par l'idée qu'il avait dans l'esprit et qu'il voulait exprimer; il a méconnu les lois les plus élémentaires de la structure des corps vivants; il a donné à son taureau une position tellement forcée qu'elle en devient presque choquante; cette position ne serait admissible que si l'animal avait été préalablement disloqué et écartelé. L'attitude des taureaux d'Assos, simplement tombés sur leurs genoux, est sans doute moins saisissante; mais elle a le mérite d'être vraie.

On dira peut-être qu'il y a là un arrangement tout conventionnel, et plutôt *architectural* que sculptural : l'artiste s'est préoccupé de remplir exactement le cadre en forme de carré long qu'il avait à remplir; il a donc mis à plat et allongé le taureau, de façon que son dos demeurât parallèle à la base et fût comme une seconde base horizontale, au-dessus de laquelle s'élèvent les lions, dont les dos, à leur tour, devaient faire (nous l'avons dit) une ligne continue, parallèle au bord supérieur du cadre; grâce à cette disposition, non seulement le cadre entier était rempli, mais les deux moitiés, en lesquelles il est naturellement divisé par les corps des deux lions, se trouvaient être en équilibre parfait, ce qui n'eût guères été possible si l'arrière-train du taureau avait été relevé davantage, tel qu'on le voit sur les groupes analogues de la frise d'Assos. — Assurément, ces explications ne sont pas à rejeter, et je crois que c'est ainsi qu'il faut rendre compte de l'entente générale du sujet. L'artiste a eu recours à un arrangement conventionnel, et il ne peut pas y avoir recouru sans le savoir. Ce n'est point par hasard qu'il a sacrifié la liberté et la vérité des parties à la symétrie compassée de l'ensemble (trait qui lui est commun, d'ailleurs, avec les auteurs de tant d'œuvres archaïques); s'il a forcé à l'excès, jusqu'à l'invraisemblable, l'attitude du taureau, ce ne saurait être par une ignorance absolue de la structure du corps vivant. Mais ces explications ne font qu'atténuer la faute et ne la justifient pas. Il reste toujours que l'artiste a modifié et altéré, avec un véritable sans-gêne, les formes réelles qu'il avait à reproduire. Peut-être

existait-il quelque autre moyen de concilier la fidélité qu'il devait à la nature et l'exacte symétrie qu'il se croyait obligé de mettre dans son groupe, je ne sais; mais il me semble que le premier devoir du sculpteur est de faire, malgré tous les obstacles, œuvre de sculpteur, c'est-à-dire de respecter les formes animées qu'il copie, et de poursuivre dans la matière inerte l'imitation vraie de la vie. Manquer à ce devoir primordial, faire dépendre cette imitation de raisons étrangères à la plastique, ne copier de la forme vivante et vraie que ce qu'il plaît, et, dès qu'elle cesse d'être comme on la voudrait, la façonner sans scrupule comme on veut qu'elle soit, lui imposer sa volonté arbitraire au lieu d'en être le fidèle interprète, c'est prouver qu'on ne possède pas de cette forme une connaissance bien approfondie, qu'on en ignore le mécanisme intérieur, qu'on n'aperçoit pas les lois nettement définies auxquelles toute cette construction animée est soumise. Car, dès que l'artiste, à force d'étude, a pénétré, d'une vue claire, le jeu caché des organes, qu'il sait, par exemple, de quelle manière s'attachent les membres, à quelles conditions ils se meuvent, et dans quelles limites ils fonctionnent, sa main devient quasi incapable de certaines licences; elle recule d'instinct devant des fautes trop manifestes, et sent une sorte d'impossibilité à mettre son travail en contradiction ouverte avec la nature. Notre sculpteur, lui, en taillant l'arrière-train de son taureau, ne pouvait se dissimuler entièrement qu'il allait contre la nature, et cependant il n'a pas été arrêté par ce respect intime pour la vérité de la forme vivante : c'est de quoi je le blâme. Nous en conclurons donc que ses notions anatomiques n'étaient guères précises, qu'il n'avait pas encore étudié la structure intérieure et la vie cachée des corps, qu'il en avait seulement observé l'extérieur.

Il faut ajouter que cette observation tout extérieure n'était même pas suffisamment attentive et réfléchie. Certains détails des jambes pèchent par une espèce d'incertitude et d'à peu près qui témoigne que l'artiste, en travaillant, n'avait pas une vision nette, dans les moindres particularités, de l'animal dont il exécu-

tait l'image. Les cuisses sont arrondies uniformément, mais non pas modelées : qu'on se rappelle la métope d'Olympie représentant Hercule domptant le taureau de Crète[1], et que l'on compare les cuisses du taureau en tuf de l'Acropole avec la cuisse droite de ce taureau de marbre, où le modelé est si expressif, quoique d'une extrême sobriété. Jusque dans le morceau que j'ai signalé comme le meilleur de tous ceux qui ont subsisté (tête et cou), l'éloge ne doit pas aller sans critique. En voici la preuve. On sait que lorsque le taureau porte la tête d'une façon normale, la peau de son cou se plisse en une quantité de plis minces qui descendent en ondulant jusqu'aux fanons. Le sculpteur n'a pas manqué d'indiquer ces plis, avec grand soin, par de fines stries, parallèles et rapprochées. Mais n'a-t-il pas eu tort de les indiquer? L'inclinaison de la tête, dans le cas présent, a pour conséquence de tendre à l'extrême le cou, et partant de tendre aussi la peau du cou et de la *déplisser*, au moins à la partie supérieure ; en admettant même que les plis n'eussent pas disparu tout à fait, il aurait toujours fallu les poser plus de biais, suivant la ligne inclinée de la tête, au lieu de les laisser presque verticaux, tels qu'ils sont quand la tête est redressée. La faute, qui, sans doute, n'est pas bien grave, est instructive parce qu'elle nous fait apercevoir tout un côté faible d'un talent déjà développé et sérieux : l'artiste, qui avait observé en mainte occasion ce détail de la peau plissée, l'a reproduit tel quel, en conscience, mais il a oublié de se demander si, par suite de la pose peu ordinaire qu'il prêtait au taureau, ce détail ne devait pas être modifié, et si l'exactitude dont il croyait faire montre ne risquait pas d'être inexacte. Son erreur, ici encore, tient à l'insuffisance de ses notions anatomiques : il a observé le modèle vivant, mais d'un coup d'œil rapide et superficiel ; il n'en a pas entrepris une étude minutieuse et raisonnée, point par point ; c'est pourquoi il ne soupçonne pas ou bien ne fait qu'entrevoir très vaguement les influences nécessaires des diverses parties du corps l'une sur l'autre ; il ne tient pas

1. Rayet, *Mon. de l'art antique*, I.

assez compte des réactions que provoque tout mouvement d'une des pièces de la machine sur les pièces avoisinantes.

Cependant, malgré ces petites fautes qu'on relève çà et là, l'exécution en général est plutôt bonne que mauvaise, et l'on serait enclin à la déclarer meilleure que celle du groupe de Typhon ou de son pendant, le groupe d'Hercule et de Triton. Mais, pour en juger d'une façon équitable, on doit examiner d'abord si les difficultés étaient égales de l'un et de l'autre côté. Or, le modelé du corps d'Hercule ou des torses et des têtes de Typhon était sans contredit plus délicat et réclamait une main plus souple que le modelé des membres d'un taureau. Les muscles du corps humain ne sont recouverts que d'une peau fine, qui en voile, mais n'en dérobe pas les contours; les muscles du taureau, au contraire, plaqués d'un cuir épais que revêt encore un poil rude, apparaissent extérieurement simplifiés, d'un dessin plus gros et de plans moins nuancés. Par là, le travail de l'artiste est lui-même simplifié et rendu plus aisé; un tel travail lui convient d'autant mieux que sa technique l'incline déjà, nous le savons, à se contenter d'un modelé sommaire, et que la matière et les instruments qu'il emploie sont peu propres à l'étude fouillée des détails. Au reste, on avouera que le mérite était plus grand à essayer de rendre le déploiement de l'effort et la mobilité de tous les muscles dans le torse d'Hercule, qu'à dessiner la rondeur régulière et ballonnée de ce ventre de taureau. Si donc le premier sculpteur a réussi dans sa tâche moins heureusement peut-être que le second dans la sienne, il me semble qu'il n'y a entre eux d'autre différence que celle de leurs tâches mêmes, dont les difficultés étaient inégales. La connaissance des formes n'était pas plus sûre ni plus pénétrante chez le deuxième que chez le premier, mais les formes que l'un et l'autre avaient à reproduire différaient beaucoup, et de là seulement, — de la nature du sujet traité, non de l'habileté plus ou moins grande de l'ouvrier, — vient l'apparente inégalité de l'exécution.

Aussi bien, je serais disposé à croire que la meilleure partie de tout le groupe était précisément celle qui a pu être restituée,

et que nous avons aujourd'hui sous les yeux ; en sorte que le jugement que je viens d'exprimer serait plutôt fortifié qu'affaibli, si nous avions affaire à l'œuvre complète. On notera en effet que l'immobile aplatissement du taureau était plus aisé à représenter que l'élan furieux des deux lions (et c'étaient les lions, comme j'ai déjà eu l'occasion de le dire, qui étaient les figures principales et donnaient à l'ensemble sa physionomie) ; on notera de plus que, pour rendre avec vérité les corps maigres et nerveux de ces bêtes de proie, il fallait mettre dans le travail quelque chose de serré et de précis, que n'exigeait pas au même degré l'épaisseur massive du taureau. Or, on ne peut savoir, dans l'état où le groupe nous est parvenu, si l'artiste avait su animer ses lions de toute la fougue qu'il fallait ; mais du moins l'on peut, par les fragments assez considérables qui sont restés de l'un d'eux, apprécier la facture de leurs corps. Elle est certainement insuffisante. Les formes sont indécises et presque molles; elles n'ont point ce caractère d'énergie nerveuse qu'il eût été naturel d'y rencontrer : on n'y sent point la brutale vigueur des muscles, tendus sèchement comme des ressorts de métal. En fait, ce qu'on y voit le mieux, c'est, une fois de plus, l'imperfection du savoir de l'auteur pour ce qui est de l'anatomie interne du corps et même pour ce qui est de son aspect extérieur.

Je n'oublie pas, en disant ces choses, que la simple correction du dessin et l'exactitude dans l'imitation des formes sont de rares qualités qu'il ne faut pas être surpris de ne point trouver dans les productions d'un art si jeune. Mais, sans s'étonner des défauts qu'on y constate, il est cependant à propos de les constater. J'indiquerai donc, à propos de la crinière des lions[1], un dernier exemple de cette facilité avec laquelle le sculpteur se contente quasi partout d'un à peu près. Il n'est déjà pas très exact de figurer la crinière comme étant composée uniquement de touffes de poils agglutinés, qui font des petites mèches distinctes.

1. Un grand nombre des fragments qui ont été recueillis appartiennent à l'encolure des lions ; on les reconnaît à la crinière rouge qui les recouvre.

Au moins doit-on, si on adopte ce parti, traiter ces mèches sans grande régularité et les jeter toutes en un désordre qui corrige ce qu'elles ont gardé chacune de trop apprêté. Tel n'est point le procédé qu'a suivi notre sculpteur : il a, au contraire, soigneusement taillé toutes les touffes de poils sur un patron unique, en forme de petits triangles allongés, d'un relief bien égal, creusés à l'intérieur d'étroits sillons en biseau ; puis, non moins soigneusement, il les a disposées par rangs qui s'étagent les uns sur les autres[1]. Il a, en somme, remplacé par un travail de découpage, très simple et presque machinal, l'étude, naturellement plus difficile, de la réalité. Mais aussi, le résultat est qu'il a donné à la crinière un aspect des plus artificiels.

Ces critiques montrent tout ce qu'il manquait encore de science à l'artiste qui a exécuté le groupe des lions et du taureau. Le premier coup d'œil qu'on jette à son œuvre lui est plutôt favorable ; mais, si on l'analyse avec soin, les incorrections apparaissent, assez nombreuses et quelquefois graves. — Ces fautes seraient-elles donc spéciales à ce groupe-là, et les corps d'animaux (serpent et monstre marin), qui entrent dans la composition des deux groupes précédents, auraient-ils été traités d'une façon supérieure ? Une différence de cette sorte, si elle existait, serait surprenante ; mais elle n'existe pas, et nous allons nous en persuader en faisant un rapide retour aux parties des deux groupes dont nous avions réservé l'examen.

Est-ce que les ailes de Typhon, d'abord, témoignent chez leur auteur d'une bien grande habileté, ou d'habitudes d'observation exacte ? Les plumes sont divisées intérieurement par des nervures qui ressemblent à des arêtes de poisson ; elles sont toutes pareilles, proprement alignées les unes à côté des autres, et disposées ensuite par rangs réguliers. Le dessin du détail est aussi approximatif et conventionnel que le dessin de l'ensemble, et je ne puis

1. Comparer la crinière de lion dont est coiffé un petit Hercule en tuf, de l'Acropole (*Mittheil. Athen*, XIV, pl. III).

mieux comparer pour leur insuffisance ces ailes de Typhon qu'aux crinières des lions que j'ai décrites ci-dessus.

Les serpents qui prolongent par derrière le triple torse de Typhon prêtent moins aux critiques, cela est vrai ; ils s'enroulent et se tordent avec une vigueur et une souplesse qui font plaisir à voir. Mais on voudra bien remarquer que la construction de ces corps de reptiles, parfaitement lisses et tout ronds, ne présentait aucune difficulté, et qu'un bras d'homme, avec ses contours changeants, la fine saillie de ses veines et le renflement mobile de ses muscles, était un morceau autrement délicat à exécuter. On ne fera donc pas un mérite particulier à l'artiste de n'avoir point commis d'incorrections, là où il n'y en avait point à commettre.

Enfin, les courbes puissantes de la croupe de Triton sont enlevées avec une incontestable vigueur, et, en les regardant, l'on croit sentir quelque chose de l'énorme force obscure qui anime ce corps monstrueux. Mais d'autre part, on a observé très justement[1] que les écailles dont cette croupe est cuirassée semblaient ne point participer aux mouvements de la croupe elle-même ; c'est elles pourtant qui, en glissant les unes sur les autres, en s'éloignant et se rapprochant tour à tour, déterminent par leur incessant va-et-vient les allongements et les contractions du corps ; ou, si leurs propres mouvements ne sont point la cause du mouvement général, du moins en sont-ils la conséquence nécessaire. Or, il est visible qu'ici l'enveloppe écailleuse ignore la vie du corps enveloppé : toutes les écailles, régulièrement imbriquées, sont comme figées dans une immobilité définitive ; elles constituent moins la peau vivante de l'animal qui se plie et se tord, qu'une cuirasse rigide et inanimée, jetée sur lui et indépendante de lui. Le sculpteur, en traitant le détail extérieur, a travaillé machinalement, non d'après nature, mais d'après un modèle fort conventionnel, comme l'étaient ceux qui furent suivis pour les crinières des lions ou pour les ailes de Typhon, et, en outre, il n'a pas su mettre ce

1. M. Brückner, *Mittheil. Athen*, XV, p. 106.

détail extérieur en harmonie avec le mouvement qu'il attribuait au corps représenté ; c'est la même critique précisément que j'ai déjà exprimée tout à l'heure pour les plis de la peau, indiqués mal à propos sur l'encolure du taureau.

De tout cela il résulte avec clarté que les apparences selon lesquelles les corps d'animaux, dans l'un quelconque des divers groupes, seraient, pour l'exécution, supérieurs aux corps humains, ne sont vraiment que des apparences. Je comprends que la première vue de ces sculptures incline à cette opinion ; je comprendrais moins qu'on s'obstinât à la maintenir après avoir étudié les œuvres à loisir, après y avoir reconnu les conditions et la qualité de la technique, et avoir mesuré, comme il faut bien le faire, les inégales difficultés qui, suivant les sujets, étaient proposées aux artistes. Je conclurai donc en quelques mots : les formes d'animaux ne sont ni meilleures, quoi qu'on ait dit, ni moins bonnes que les formes humaines ; les défauts qu'on relève chez les unes sont du même genre que ceux qu'on relève chez les autres, et le caractère général du travail demeure partout absolument le même.

S'il y a des défauts communs aux trois grands groupes, ils ont aussi des qualités qui leur sont communes. J'ai déjà noté celles-ci au fur et à mesure que je les rencontrais ; il ne s'agit que de rappeler brièvement les principales et, les ayant rassemblées, d'en dégager le trait dominant.

Ce qui me frappe le plus dans le groupe d'Hercule et Triton, c'est la solide construction des corps, si peu semblables, d'ailleurs, des deux combattants. Il est vrai qu'ils sont massifs, pesants, inélégants, qu'ils appuient avec lourdeur sur le sol, que leur force sans grâce a quelque chose de trop matériel et de trop brutal ; mais enfin cette force éclate aux yeux, s'impose tout d'abord à notre esprit, et je ne vois pas quelle impression plus vraie nous aurions dû attendre du spectacle de cette lutte entre deux êtres doués d'une vigueur surnaturelle. Que leurs mouvements n'aient pas été toujours bien coordonnés et le jeu de leurs muscles bien

rendu, on s'en aperçoit plus tard et j'ai expliqué les raisons de ces faiblesses. Mais les justes critiques que mérite la science anatomique de l'ouvrier n'importent pas au caractère général qu'il a voulu donner à son œuvre et n'affaiblissent en rien la première impression que l'on éprouve devant elle : toutes les inexactitudes de détail n'empêchent pas qu'on n'y sente, aussi bien dans les replis de la croupe de Triton que dans tout le corps d'Hercule, le déploiement d'une force énorme; on doit louer l'artiste d'avoir marqué si franchement ce qu'il considérait avec raison comme l'essentiel de son sujet.

En passant au groupe de Typhon, j'avertis qu'il est difficile de n'être pas distrait au premier moment par l'étrangeté du personnage et l'imprévu de son coloris. Il faut d'abord se remettre d'une surprise bien légitime, se familiariser avec ce triple corps, écarter l'obsession de ces barbes bleues et de ces yeux verts. Mais ensuite, dès qu'on arrive à ne plus se préoccuper que des formes seules, formes humaines et formes de reptile, qu'y trouve-t-on de plus remarquable que la florissante vigueur répandue dans tout cet amalgame? La force de Typhon n'agit pas, comme celle d'Hercule et celle de Triton : mais, pour être au repos, est-elle beaucoup moins sensible? ne la voit-on pas qui gonfle, pour ainsi dire, ces lourdes épaules et ces bras musculeux? ne semble-t-elle pas s'épanouir sur ces gros visages barbus, au tranquille sourire? Je répéterai ici ce que je disais tout à l'heure, que les défectuosités dans l'exécution de ces visages, de ces bras et de ces épaules prouvent seulement que le talent du praticien n'était pas à la hauteur des ambitions de l'artiste; mais l'idée, pour être médiocrement rendue, n'en est pas moins claire et parlante aux yeux. La force naturelle à Typhon apparaît, d'une manière plus franche encore et plus directe, dans les corps des reptiles, parce que le sculpteur, en cette partie, a pu façonner la pierre plus à son aise, enrouler les serpents sur eux-mêmes et les tordre entre eux, comme un paquet de gros câbles vivants. De fait, il les a tordus avec une énergie extraordinaire et qui le paraît d'autant plus que l'attitude de Typhon reste très calme. Cette souplesse

vigoureuse et impatiente des spires postérieures du monstre complète heureusement, à mon avis, la vigueur plus enveloppée, et d'une autre nature, que recèlent les trois torses humains.

Je reviens, pour finir, au groupe du taureau et des lions. On ne contestera pas que le trait dominant ne soit, ici encore, la force. Les lourdes pattes des lions avec leurs tendons en saillie l'expriment aussi clairement que les membres courts et moins nerveux du taureau. Elle se marque dans tout ce corps allongé et aplati sous le poids de ses deux adversaires. Même, le contresens anatomique qui a été signalé dans l'arrière-train de l'animal a pour effet d'accroître cette impression de violence brutale et sauvage, et l'on doit sans doute le désapprouver, mais la hardiesse, quoique invraisemblable, n'en est pas déplaisante au premier regard. Quant à la tête du taureau, je l'ai dit et cela se voit de reste, elle est superbe dans sa force humiliée et vaincue : le mufle entr'ouvert pour le râle suprême, l'œil distendu par l'angoisse, les naseaux, le front, les cornes enfoncés dans la poussière, cette tête demeure néanmoins saisissante de puissance, sous les épais renflements d'un cou qui paraît toujours indomptable. Le caractère de l'ensemble devait naturellement correspondre à celui des parties, et ce groupe d'animaux, de proportions colossales, devait avant tout donner au spectateur l'idée d'une extraordinaire vigueur physique, analogue à celle que déploient les deux lutteurs, Hercule et Triton, et à celle qui repose inactive dans les divers éléments du corps monstrueux de Typhon.

Ainsi, l'on trouve, en résumé, que c'est cet air de vigueur qui constitue la qualité maîtresse des trois groupes. Un tel aspect leur vient de ce qu'ils ont été taillés à larges plans, avec des reliefs exagérés, mais très simples, sans aucune recherche ni même aucune délicatesse de travail, avec une espèce de parti pris de simplification. — Ces derniers mots doivent être précisés : les auteurs des trois groupes ont-ils proprement, au sens exact des termes, pris un parti? ont-ils choisi en toute liberté entre les différents aspects qu'ils pouvaient donner à leurs œuvres, de sorte que les caractères spéciaux de l'exécution ne seraient que la con-

séquence de ce choix, et auraient été déterminés au préalable par le but qu'il s'agissait d'atteindre? Je ne l'entends point de cette façon. Ces caractères sont ceux-là même, je prie qu'on s'en souvienne, qu'on voyait percer déjà dans le premier groupe d'Hercule et de Triton et dans la composition, plus ancienne encore, d'Hercule et de l'Hydre. J'ai expliqué alors qu'ils étaient presque indépendants de la volonté de l'ouvrier, étant dus surtout à l'emploi persistant et traditionnel d'une technique héritée des vieux découpeurs de ξόανα, technique sommaire d'un art dans l'enfance, laquelle, après que la matière eut été changée, eût dû elle-même être délaissée. La cause étant demeurée, il est naturel que les effets soient demeurés aussi. Seulement, comme la technique s'est améliorée peu à peu (tout en restant la même dans ses principes), les caractères des œuvres exécutées suivant cette technique ont aussi gagné, et se sont modifiés pour l'aspect extérieur, — mais non pas dans leur fond. Telle partie des figures qui, auparavant, ne faisait qu'une grande surface raide, se présente maintenant disposée par larges méplats; les plans horizontaux sont devenus des plans tournants bien accusés; les angles brusques se sont adoucis; bref, l'habileté plus grande de l'ouvrier, s'appliquant sur une matière moins imparfaite, a beaucoup atténué la rudesse des formes trop géométriques de l'ancienne statuaire. Mais la structure et les dessous des formes n'ont point pour cela varié, et, du degré supérieur de développement où est parvenue la technique, on redescend aisément et vite, d'une façon continue, au degré inférieur.

Il ne faut pas, en effet, se tromper sur la qualité de cette exécution abrégée, et prêter aux auteurs des intentions qui étaient loin de leur pensée. Il arrive qu'un artiste, en possession de toutes les ressources du métier, capable de pousser aussi loin que possible l'étude des détails, arrête volontairement sa main, et se borne, afin de donner à son œuvre un plus grand caractère, surtout si elle doit être vue d'un peu loin, à y marquer seulement les plans nécessaires et les lignes principales, sans se préoccuper des finesses. Il simplifie hardiment les formes, sans

cesser pourtant d'en avoir le sentiment le plus juste et de les interpréter avec vérité. Une telle facture, à la fois précise et réduite à l'indispensable, simple et très étudiée, repose sur une connaissance approfondie de l'anatomie interne. Rien de pareil dans nos groupes en tuf. La sûre connaissance des formes fait défaut. Certains menus détails sont copiés servilement, et d'autres, plus importants, sont omis. Le travail est sommaire, mais n'est pas précis; il y a trop d'à peu près et d'incertitude; il y a, en un mot, trop d'ignorance encore. L'ambition des artistes de ce temps ne peut être que d'acquérir une science plus complète, de pénétrer de mieux en mieux l'enveloppe des corps et de produire des images plus fidèles de la réalité. Si donc ils ont simplifié telle ou telle partie de leurs figures, ce n'est point, comme dans le cas que j'indiquais tout à l'heure, avec le dessein de donner plus d'expression à l'ensemble, mais bien plutôt par impuissance à faire autrement. Il faut reconnaître leurs omissions et leurs erreurs, et appeller celles-ci de leur vrai nom. Mais on doit partager, en quelque sorte, les responsabilités, et, tout en constatant l'inexpérience personnelle de l'ouvrier, se souvenir de l'irrémédiable insuffisance de la technique qui était alors en usage. Et d'un autre côté, si l'on trouve que l'exécution de ces œuvres, toute fautive qu'elle est, offre cependant quelque largeur et quelque plénitude, il convient, dans une mesure analogue, d'en reporter le mérite à la fois à la technique et à l'ouvrier; — à la technique, c'est-à-dire à un ensemble de conditions matérielles d'où résultait dans le travail une invincible tendance aux grands plans simples, aux formes amples, aux divisions nettes; — et à l'ouvrier, qui a tiré de la nécessité qu'il subissait le meilleur parti qu'il a pu. C'est à cette restriction que je songeais, quand plus haut je demandais si le caractère vigoureux des groupes en tuf était dû entièrement au choix et à la libre volonté de leurs auteurs. Je crois qu'il faut répondre : entièrement non, attendu que leur technique incitait les artistes, d'une manière sourde, mais pressante, à préférer à la grâce la vigueur, et aux élégantes souplesses les fortes carrures et les constructions solides.

Si dépendants que fussent les sculpteurs des conditions matérielles de leur art, ils gardaient pourtant une certaine liberté d'allure. Dans les étroites limites où ils se mouvaient, ils pouvaient du moins se mouvoir en des sens différents et donner à leurs œuvres chacun sa marque personnelle. La comparaison des trois têtes de Typhon nous en fournira une preuve. Les deux qui sont le plus rapprochées du tympan se ressemblent trop pour n'être pas du même artiste ; mais la troisième, celle qui est posée presque de face, doit être attribuée à une autre main[1]. D'abord, la physionomie en est toute différente : les deux premières ont une expression attentive et sérieuse, qu'adoucit à peine le sourire très léger de leurs lèvres serrées, tandis que la troisième a, dans le sourire beaucoup plus marqué de ses grosses lèvres et dans ses yeux ronds et saillants, je ne sais quel air de jovialité ahurie qui la rend singulière. Mais négligeons même cette différence des physionomies, et comparons pour la structure générale et pour le détail des formes la troisième tête avec les deux autres, qui sont en tout semblables, comme deux sœurs jumelles. La troisième est plus grosse et plus ronde, et l'ossature y paraît davantage ; le front est plus bombé, le globe des yeux plus convexe ; l'oreille, moins courte, est aussi moins haut placée ; les joues sont plus rebondies, la bouche un peu plus arquée, avec des lèvres plus épaisses ; enfin la barbe, trop lourde, retombe vers la poitrine au lieu de pointer en avant. Il y a donc, à considérer soit le détail, soit l'ensemble, une frappante différence entre cette tête et ses deux voisines. Pourtant, il est certain qu'en principe elles devaient être identiques et qu'on s'est préoccupé de les rendre telles : on leur a donné mêmes chevelures et mêmes barbes, et on les a, dans leurs diverses parties, badi-

1. Les têtes de Typhon ayant été faites à part et rapportées, on comprend mieux comment elles ont pu être exécutées par des artistes différents. La chose n'en reste pas moins assez surprenante encore. Mais il faut se rappeler qu'à l'époque primitive, la sculpture fut exercée moins par des artistes isolés les uns des autres que par des familles d'artistes. Lorsqu'un atelier était commun à une de ces familles, les œuvres qui en sortaient durent plus d'une fois être des œuvres collectives.

geonnées des mêmes couleurs. Il y a plus : M. Brückner, qui les a soigneusement mesurées à un millimètre près[1], a trouvé qu'elles concordaient dans leurs dimensions principales. — Voilà, par parenthèse, un exemple bon à méditer pour ceux qui voudraient soutenir (il paraît qu'il y en a) qu'on connaît suffisamment une tête antique quand on lui a mesuré le nez, le front et le menton, et qui réduiraient volontiers toute étude de la sculpture grecque à un simple rapprochement de chiffres. Le compas n'apprend rien touchant le caractère de l'œuvre, et c'est là, cependant, ce qu'il importe le plus de savoir apprécier. — Dans le cas présent, nous avons donc trois têtes, qui sont pareilles pour les dimensions, et auxquelles on a voulu expressément donner un aspect extérieur pareil, et cela n'empêche pas que l'une des trois diffère beaucoup des deux autres ; elle en diffère même à tel point qu'elle compromet, peut-on dire, pour les yeux du spectateur, l'unité du triple corps de Typhon[2]. Or, la seule raison qu'il y ait de cette dissemblance est que la main de l'exécutant n'était plus la même. Le premier sculpteur a su faire ses deux têtes identiques, sinon dans tous les détails, ce qui ne signifie rien, du moins dans l'expression, ce qui est plus remarquable ; le second sculpteur a taillé une tête tout autre, cela parce qu'il

1. *Mittheil. Athen*, XIV, p. 85.

2. C'est pour cela que j'avais contesté autrefois que cette tête appartînt à Typhon et que j'avais proposé de l'attribuer à l'une des deux figures de l'autre groupe (*Bull. de Corr. hellén.*, XIII, p. 138). Je ne puis plus maintenir cette opinion. M. Brückner (*art. cité*) a fait observer avec raison que la tête en question ne peut pas être celle d'Hercule, parce qu'alors elle aurait présenté au spectateur le côté droit, lequel n'est pas travaillé et, par suite, devait rester hors de la vue. D'autre part, il me semble probable que Triton avait la tête tournée dans le même sens que celle d'Hercule, ainsi qu'elle est sur l'autre fronton de l'Acropole et sur la frise d'Assos, et en ce cas l'objection précédemment faite pour Hercule aurait la même valeur pour Triton. Enfin, M. Brückner remarque que la tête, à en juger par ce qui a été travaillé du côté droit et ce qui en est demeuré à l'état d'ébauche, devait se présenter de trois quarts, et que cette position correspond exactement à la position du troisième torse de Typhon. Ce dernier argument me paraît excellent. Il en résulte une probabilité très grande pour que la tête *Barbe-bleue*, telle qu'elle est placée aujourd'hui, soit à sa vraie place. Ce qui n'empêche pas qu'elle ne reste très différente des deux autres pour le style, et qu'on ne soit obligé à un petit effort pour acquiescer à la restitution adoptée.

était un autre homme et un autre artiste. Nous nous heurtons ici à l'élément irréductible de toute œuvre d'art, lequel consiste dans la personnalité de l'auteur, dans les intimes penchants de son esprit, souvent irraisonnés et inconnus de lui, mais qui se discernent justement à l'influence qu'ils ont eue sur son travail.

Il ne nous reste plus qu'à rappeler que, dès que cette influence se laisse voir, c'est un signe certain que le modeste imagier de jadis est devenu, à proprement parler, un artiste, et qu'il sait déjà, avec une conscience plus ou moins claire, conduire son outil et façonner la matière suivant son idée. A vrai dire, il n'était pas besoin de cette dernière constatation, faite sur un point particulier, pour affirmer que les grands groupes en tuf qui décoraient l'Acropole sont, malgré tous leurs défauts, des productions d'un art véritablement digne de ce nom.

Autour de ces œuvres importantes, il faudrait, si l'on entreprenait le classement de tous les débris de tuf, grouper un certain nombre de sculptures, moins bien conservées, et d'ailleurs moins significatives. J'en citerai une entre autres : ce torse d'homme, haut de près de $0^m,50$, que représente la planche XV [1]. C'est un ouvrage en ronde bosse, mais qui reste attaché à un fond, suivant le compromis que nous avons expliqué pour les grands groupes. Il est difficile de deviner ce qu'était la figure complète. Le torse est engagé dans une masse qui a perdu toute forme précise, mais on serait tenté de croire que le personnage était encore un de ces monstres qui ne gardaient du corps humain que la partie supérieure, et dont les membres inférieurs étaient remplacés par des replis de serpents ou d'animaux marins. Du moins est-il certain que ce torse mutilé, avec ses bras pliés à angle

1. Inédit. Découvert dans les fouilles de 1888.

droit, rappelle d'assez près l'attitude des trois torses de Typhon. Le cou et la tête, qui ont disparu, avaient été travaillés séparément; ils étaient maintenus au moyen d'une grosse barre de fer[1], fixée dans le tronc, qui traversait la tête presque de part en part. Du côté gauche, tout le morceau compris entre la clavicule et la mamelle gauche était aussi rapporté[2]. Le costume est composé de deux vêtements : un chitôn à manches courtes, que termine en haut une étroite rangée de fins oves imitant une broderie, et, par dessus le chitôn, un himation qui descend de l'épaule gauche à la hanche droite; le bord supérieur en est décoré d'une large grecque, ciselée en relief comme les oves du chitôn, puis peinte en rouge, tandis que le reste de l'étoffe était bleu[3].

C'est surtout à cause de ses caractères plastiques que j'ai voulu parler de ce fragment. On remarquera que le sculpteur s'est cru autorisé à supprimer tout le détail des formes, parce qu'elles sont cachées sous les vêtements; mais qu'en même temps il s'épargnait la peine de tailler un seul pli dans l'épaisseur de l'étoffe, parce qu'il supposait celle-ci étroitement collée sur le corps, ne s'apercevant pas que, dans ce cas, ce qui était caché devait nécessairement transparaître, et être exprimé comme si le corps était nu. Cette convention, dont on voit les avantages, est d'un fréquent emploi dans la statuaire archaïque; nous l'avons déjà constatée sur la statuette de la planche XI et le fragment de la planche XII. Il en résulte un épaississement général des formes, qui sont lourdes et rondes. On cherche en vain sur la poitrine le renflement des pectoraux et, en haut du bras, la saillie du biceps. Au reste, les parties nues elles-mêmes semblent n'avoir pas été beaucoup meilleures : le coude droit est engorgé, et ce qui subsiste de l'avant-bras rappelle trop, par la régularité et le manque de vie, un rouleau en bois.

1. Elle est encore en place, mais on l'a effacée dans la gravure de la planche XV. — C'est cette barre de fer qui a fait éclater la pierre entre le cou et le flanc gauche.

2. J'en ai parlé ailleurs (*Bull. de Corr. hellén.*, XIV, p. 359).

3. Il n'y a plus aujourd'hui, au lieu du bleu, que des taches vertes ou noirâtres.

Ainsi, ce torse d'homme vêtu, qui me paraît contemporain des torses nus de Typhon, leur est certainement inférieur pour l'exécution. Il a été taillé par un artiste plus négligent dans son travail, ou plus ignorant que ne l'étaient les auteurs des grands groupes. Cependant, on retrouve jusque dans cette œuvre moins poussée et, en somme, très médiocre, cette ampleur de construction et cette vigueur de toute l'attitude, que nous avons signalées comme étant les signes les plus caractéristiques des sculptures de cette période et la conséquence directe de la technique employée.

Henri Lechat.

(A suivre.)

UN

NOUVEAU BRONZE DU KABIRION

(PLANCHE XX)

Le bœuf en bronze que reproduit la planche XX, dans les dimensions de l'original, doit être ajouté à la liste des bronzes de même nature récemment découverts sur l'emplacement du sanctuaire des Kabires en Béotie[1]. Transporté de Grèce au Caire, signalé à l'attention de M. Maspero par M. Bouriant, directeur de la Mission française en Égypte, ce petit monument est venu rejoindre, au musée du Louvre, quelques monuments du même genre qui semblent également provenir du Kabirion[2]. Son origine ne sau-

1. V. Botho Græf, *Athen. Mittheilungen*, 1890, p. 365 et suiv. Cf., sur les fouilles de l'Institut allemand au Kabirion, *Mittheil.*, 1887, p. 269; 1888, p. 81 et 412; 1889, p. 415; 1890, p. 355; Δελτίον ἀρχαιολογικόν, 1888 (janvier), p. 13 (cf. p. 9, nº 36).

2. En voici la description :

MNC, 1037. — Haut., 0m,053; long., 0m,067. Bœuf au repos, les pieds posés sur deux traverses de bronze servant de base et assurant l'équilibre de l'animal. Cornes courtes et saillant horizontalement des deux côtés de la tête; longue queue tombant droit, presque jusqu'aux pieds; touffe de poils sous le ventre. La tête est petite et assez expressive; le fanon, très développé, porte des stries verticales destinées à rendre les plis de la peau. L'ensemble est modelé avec soin.

MNC, 1038. — Haut., 0m,038; long., 0m,062. Bœuf marchant, les pieds posés sur une plaque de bronze servant de base. Cornes courtes et pointues; fanon développé, mais non strié. Il fouette l'air de sa queue. Très inférieur au précédent.

Ces deux bronzes viennent certainement du Kabirion. L'origine des deux suivants est beaucoup moins sûre.

MNC, 1198. — Haut., 0m,033; long., 0m,061. Bœuf au repos, sur deux traverses, comme le nº 1037. Rongé par le temps. Patine verte, mais sensiblement différente de celle des bronzes du Kabirion.

Nº 883 de la *Notice des bronzes antiques du Louvre*, par Longpérier. La pa-

rait être douteuse. La belle patine verte qui le revêt des pieds à la tête est exactement celle que présentent les autres bronzes trouvés au même endroit. Les caractères de l'inscription gravée sur le flanc gauche de l'animal, le nom propre qu'elle contient, sont autant de preuves que nous avons affaire à un de ces ex-voto que les dévots avaient l'habitude d'offrir aux Kabires béotiens et dont les fouilles allemandes ont fourni de si nombreux spécimens.

Voici la transcription de la dédicace qu'on y déchiffre ; elle est disposée βουστροφηδόν, sur trois lignes :

Δαιτώνδν ἀνέθη-
κε τῶι ἱερῶι
Καβείρωι.

Il faut évidemment restituer Δαιτώνδας, qui se rencontre dans trois dédicaces analogues, gravées sur des bœufs de bronze, et qu'on lit même, semble-t-il, sur un fragment de poterie[1]. Mais c'est bien un ν que le graveur a voulu faire et qu'il a tracé, en effet, après le second δ de Δαιτώνδας. Je ne vois que deux manières d'expliquer cette erreur : ou le modèle portait Δαιτώνδας μ' ἀνέθηκε et l'ouvrier, par négligence, a sauté deux lettres et changé μ en ν ; ou, ce qui est plus vraisemblable, la formule μ' ἀνέθηκε ne se trouvant pas au Kabirion, il a pris pour un seul caractère l'α et le ς qui terminent Δαιτώνδας. La forme de l'α et surtout celle du ς, qui était à trois branches, rendaient aisée une pareille confusion[2].

Parmi les inscriptions du temple des Kabires, il n'y en a qu'un très petit nombre qui soient βουστροφηδόν[3]. Celle-ci, de plus, se fait remarquer par certaines particularités qui méritent qu'on s'y arrête. L'orthographe Κάβειρος n'apparaît que deux fois dans les

tine est différente de celle du Kabirion, mais l'ensemble offre une grande analogie avec un des bœufs consacrés par Daitondas (*Mittheil.*, 1890, pl. XIV, n° 2). Aucun de ces monuments ne porte d'inscription.

1. *Mittheil.*, 1890, p. 371-72 ; p. 406, n° 70.

2. Il suffit de se reporter à la planche XIV des *Mittheilungen*, n° 1, pour comprendre comment la faute a pu être commise. L'α et le ς y sont si rapprochés, que, de loin, on les prendrait pour un ν. On sait d'ailleurs combien l'épigraphie du Kabirion est défectueuse. V. *Mittheil.*, 1890, p. 389, n° 5, ανεθεε : p. 398, n° 8, Καβριρ[οι] ; p. 402, n° 39, ανν[ε]θεκε.

3. *Ibidem*, p. 388, n° 2 ; p. 400, n° 25 ; p. 402, n° 39 ; p. 413, n°s 94, 95.

textes nouvellement découverts[1]; partout ailleurs, on trouve Κάβιρος, qui est l'orthographe béotienne. De même, ἱερός est une anomalie; ἰαρός, ἰαρεύς sont les seules formes usitées dans l'épigraphie du Kabirion[2]. Enfin, comme on l'a fait justement observer, la formule ἀνέθηκε est peu fréquente dans ces dédicaces, où les fidèles, en général, se contentent d'écrire leur nom et de le faire suivre du mot Καβίρωι, sans verbe. Tout cela dénote une rédaction étrangère, la rédaction de quelqu'un qui n'emploie ni le dialecte ni l'orthographe des Béotiens. Mais qui était ce Daitondas? Nous l'ignorons. Pausanias mentionne un sculpteur de ce nom qui vivait au IVe siècle. Il était de Sicyone; on voyait de lui, à Olympie, la statue d'un jeune pancratiaste, Théotimos, dont le père, Moschion, avait suivi Alexandre en Asie[3]. On lit sa signature sur une base de marbre trouvée à Delphes[4]. Il appartient, malheureusement, à une époque beaucoup trop basse pour pouvoir être identifié avec notre personnage. Ce qui paraît certain, c'est que le Daitondas de notre monument est le même que celui qui est nommé sur les trois bronzes dont nous avons parlé. Les quatre bronzes et probablement aussi le vase dont un fragment porte les lettres αιτον, seraient donc des offrandes consacrées par le même individu[5]. Ce qui étonne, c'est la différence qui existe entre les bronzes déjà publiés et celui que nous publions aujourd'hui.

Cette différence, d'abord, est sensible dans le style. Avec ses jambes massives et, quand on les voit de face, légèrement écartées, sa lourde queue terminée par un bouquet de poils grossièrement indiqués au burin, son fanon insuffisant, sa tête qui, de profil, a plutôt l'air d'une tête de chien, le bœuf dont notre planche reproduit l'image a une allure barbare que les autres n'ont pas. Ce n'est

1. *Mittheil.*, 1890, p. 383, n° 3; p. 386, n° 7.
2. *Ibidem*, inscriptions sur bronze, nos 1-3, 20; inscr. sur argile, nos 74, 82, 89, 90, 96-101, 103, 106, 107. Cf. ἰαρειάδδοντες, p. 379, n° 2. V. au contraire ἱερεύοντες dans un texte d'origine étrangère, p. 383, n° 3.
3. Paus., VI, 17, 5.
4. Lœwy, *Inschr. gr. Bildhauer*, 97.
5. Le cas n'est pas rare au Kabirion. Cf. Ἀργεία et Διότιμος, *Mittheil.*, 1890, p. 397; Ἀθανόδωρος, p. 403.

pas que ceux-ci soient très finement exécutés, mais on y sent des intentions qu'on ne trouve pas dans le nôtre. Ainsi, deux d'entre eux sont figurés marchant; ils ont les jarrets, les chevilles, le sabot façonnés avec un certain art; chez l'un, des stries marquant les plis de la peau au fanon, au-dessus des yeux, au mufle, témoignent d'un vague désir de se rapprocher de la nature. Rien de tout cela n'apparaît dans notre bœuf, qui semble avoir été ébauché à la hâte par une main inhabile.

Une autre différence consiste dans la forme et la disposition de la base. Aux deux traverses métalliques qui servent ici de support, adhéraient quatre coulées de bronze destinées à fixer l'offrande sur un socle de pierre. Ces coulées ne se rencontrent pas, que je sache, dans les autres bronzes du Kabirion. Remarquez, d'ailleurs, que, soit pour économiser la matière, soit pour simplifier l'opération du scellement, deux de ces appendices ont été coupés; on ne les a laissés subsister que sous le pied droit de devant et sous le pied gauche de derrière.

Que conclure de là? Que, bien qu'offerts par la même personne, ces quatre monuments ne sont pas contemporains. Le plus ancien est celui du Louvre, comme l'atteste la gravure βουστροφηδόν de l'inscription. Viendraient ensuite le n° 3 de la planche XIV des *Mittheilungen*, qui porte la dédicace sur le flanc gauche, comme le bronze du Louvre, puis le n° 2 et le n° 1 de la même planche. Il faut d'ailleurs se garder de rapporter ces objets à une époque trop lointaine; les uns et les autres sont du v[e] siècle, plutôt de la seconde moitié que de la première, et fournissent une curieuse preuve de la persistance de l'archaïsme à travers les âges. On pouvait déjà constater ce phénomène sur les fragments de vases découverts au Kabirion. L'un d'eux, qui ne peut appartenir, vu le style des personnages, qu'au IV[e] siècle, contient des inscriptions où l'on trouve le B, le ⊢, le R de l'ancienne écriture. La technique même en est archaïque; les figures y sont tracées en noir sur fond rouge, avec des retouches blanches[1]. Il en est de même de nos bronzes. Les stries de

1. Winnefeld, *Mittheil.*, 1888, p. 412 et suiv., pl. IX. Cf. pl. X, XI, XII;

l'un de ceux que reproduisent les *Mittheilungen* rappellent les incisions à la pointe pratiquées sur le col et le mufle des bœufs dans la céramique de style noir. La facture sèche et le modelé gauche de celui que nous publions nous reportent à une époque bien antérieure à celle de sa fabrication. Il y avait dans certains lieux, particulièrement autour des temples, d'antiques formes d'art qui se transmettaient de génération en génération, soit par respect religieux, soit par suite de l'emploi des mêmes procédés et des mêmes moules. L'écriture suivait une routine analogue : on en a un exemple dans les légendes panathénaïques, où les voyelles brèves de l'alphabet anté-euclidien sont en usage jusqu'en 336 avant notre ère [1]. C'est cette force de la tradition qui explique l'archaïsme des objets du Kabirion. Il existait évidemment, aux abords de ce sanctuaire, une industrie locale de potiers, de coroplastes, de toreuticiens de troisième ou de quatrième ordre, qui ne subissait qu'avec lenteur l'influence et les progrès de l'art ambiant. Le monument qui nous occupe en est un frappant témoignage ; c'est ce qui en fait le principal intérêt.

Paul Girard.

Bethe, *Mittheil.*, 1890, p. 240 et suiv., pl. VIII (vase béotien dont la provenance exacte est inconnue).

1. De Witte, *Annali*, 1877, p. 294 et suiv.

ÉTUDE

SUR LA

BATAILLE NAVALE DE MORSANG-SAINTRY[1]

Suivant les *Commentaires* de Jules César, son lieutenant marcha sur Lutèce avec quatre légions, après avoir laissé ses bagages dans la capitale des Senons sous la garde des renforts récemment arrivés d'Italie. Aussitôt Labiénus s'occupa des travaux d'approche (Caes., *Comment.*, lib. II, § 12) et commença par se frayer un passage à travers les marais qui défendaient fortement les abords de la Seine et qui provenaient des débordements du fleuve. On sortait de la saison d'hiver. L'armée gauloise était forte des troupes des États voisins, réunies par le danger commun (*Comment.*, lib. VII, § 57). Le vieux et brave Camulogène la commandait. Découragé par la difficulté de tracer un chemin au milieu des marécages et par l'attitude vigoureuse de l'armée gauloise retranchée derrière cette plaine argileuse (*Comment.*, lib. VII, § 60), le général romain leva le camp sans bruit afin de remonter vers Melodunum; il comptait y trouver un pont et des bateaux qui lui faciliteraient le passage sur l'autre rive, où la position serait plus favorable aux légions romaines. Tel est jusqu'ici le récit de César.

Tout porte à croire maintenant qu'après le départ de Labiénus l'armée gauloise dut agir en vue d'observer la retraite de l'ennemi et porter sa flotte composée des Parises — à laquelle s'étaient joints les Senons et peut-être les Carnutes, leurs fidèles alliés — à la rencontre, sur la Seine, du lieutenant de César qui venait vers Lutèce par la rive droite.

1. [La Rédaction rappelle qu'elle n'accepte pas la responsabilité des opinions émises par les collaborateurs de la *Revue*.]

Cette supposition, toute vraisemblable qu'elle soit logiquement, ne peut s'appuyer en rien sur aucun document historique et nous en serions réduits à l'abandonner sans les découvertes amenées par nos recherches du côté de Morsang, où il nous semble que la rencontre a dû se faire, découvertes consistant en armes de toutes sortes en quantité considérable ; l'étude de leur position dans le lit de la Seine va nous permettre de reconstituer le combat qui fait l'objet de cette notice et qui pourrait avoir précédé de quelques jours la bataille de Lutèce. La lutte s'engagea vers la rive gauche (en amont de Morsang) : c'est en effet de ce côté que les armes gauloises étaient en plus grand nombre, tandis que les armes de fer se rencontraient plutôt sur la rive droite. Un fait ressortant de la présence de ces débris dans le sable du fleuve et qui révèle l'opiniâtre résistance de nos ancêtres, c'est qu'ils conservèrent toujours leur première position à 15 ou 20 mètres de la rive gauche.

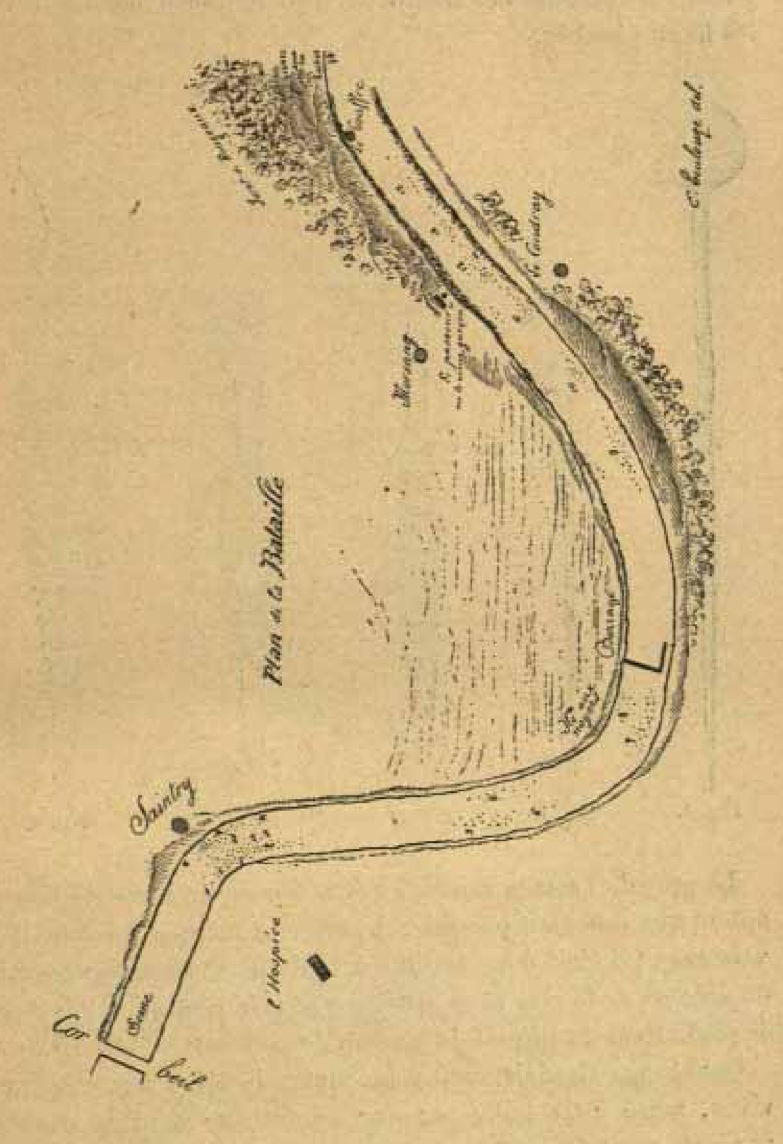
Les bords de la Seine sont rarement aussi escarpés qu'aux endroits dits *Morsang* et *Le Gouffre* [1]. Au-dessus, à la hauteur de ce dernier point jusqu'à Morsang, la rive droite, fort élevée, est bordée par une chaîne de collines qui décroissent légèrement à partir du passeur de Morsang, faisant place à de beaux champs de culture jusqu'au village de Saintry.

La rive gauche offre le même aspect depuis le Gouffre, très haute aussi, mais moins escarpée. Elle commence à s'élever en face de Morsang non loin du village de Coudray, situé sur la hauteur. De ce côté, la Seine tourne en décrivant un coude arrondi et maintient son cours au pied des collines jusqu'au lieu dit *L'Hospice*; là elle s'en éloigne par une courbe légère, et se dirige vers le village de Saintry où les rives sont relativement plus larges et

1. En face des roches situées sur la rive droite et dans le lit de la Seine, les dragues amenèrent beaucoup de silex taillés, haches, couteaux, grattoirs, perles, etc.; ces objets proviennent sans doute des habitants de la contrée qui logeaient sous des abris sous roches; là seulement se rencontraient ces instruments (voir le plan).

En amont et en aval nous ne trouvons pas ces témoins de l'industrie humaine appartenant à l'âge de la pierre polie.

plus abordables (voir le plan). Autemps où les berges étaient couvertes de plantes touffues, de halliers inextricables, de joncs,



d'arbres géants, la défense des rives était facile. La protection offerte par une vigoureuse végétation augmentait considérable-

ment les chances de la lutte pour les indigènes, tandis qu'en les mettant en butte aux coups des défenseurs embusqués, elle empêchait les barques des assaillants d'aborder facilement à travers les hautes herbes.

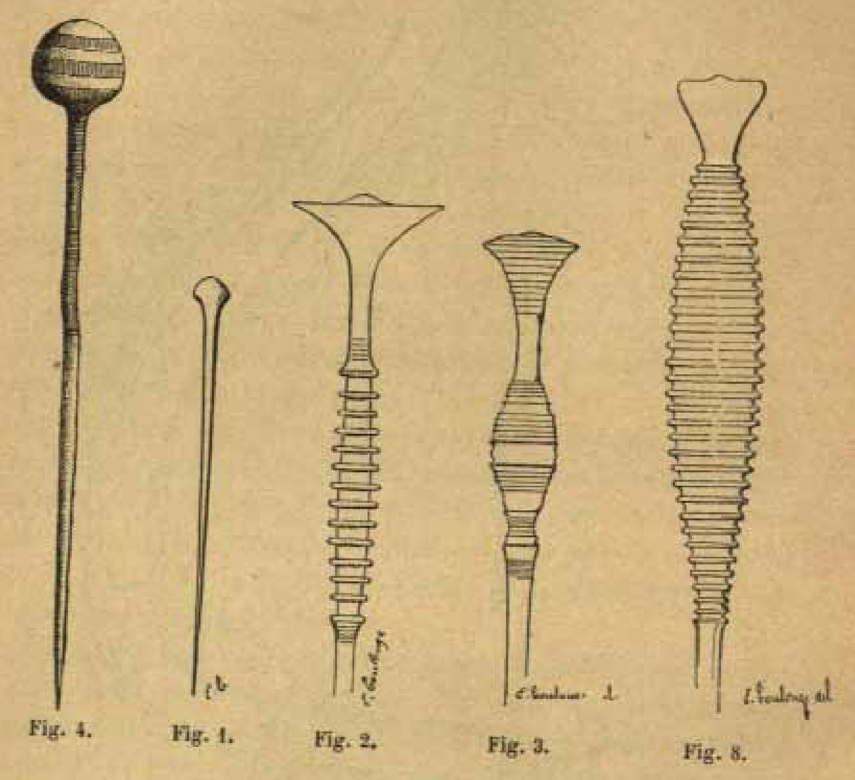


Fig. 4. Fig. 1. Fig. 2. Fig. 3. Fig. 8.

Le gros de l'armée romaine devait suivre les bords du fleuve autant que cela était possible, et régler sa marche sur celle des vaisseaux ; il était donc loisible à la flotte romaine de recevoir du secours de la rive et de naviguer sous la protection des gens de pied armés du *pilum*, du javelot, de la fronde et du trait.

Quant aux Gaulois, vêtus du Sayon de laine aux couleurs vives, serré à la taille par une ceinture de peau et attaché par une agrafe ou fibule de bronze, de la braie, sorte de culotte de même tissu, parés de bracelets de bronze ou d'or, du

torques, de colliers de perles, d'épingles précieuses ornées de ciselures (fig. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14 et 15), leurs

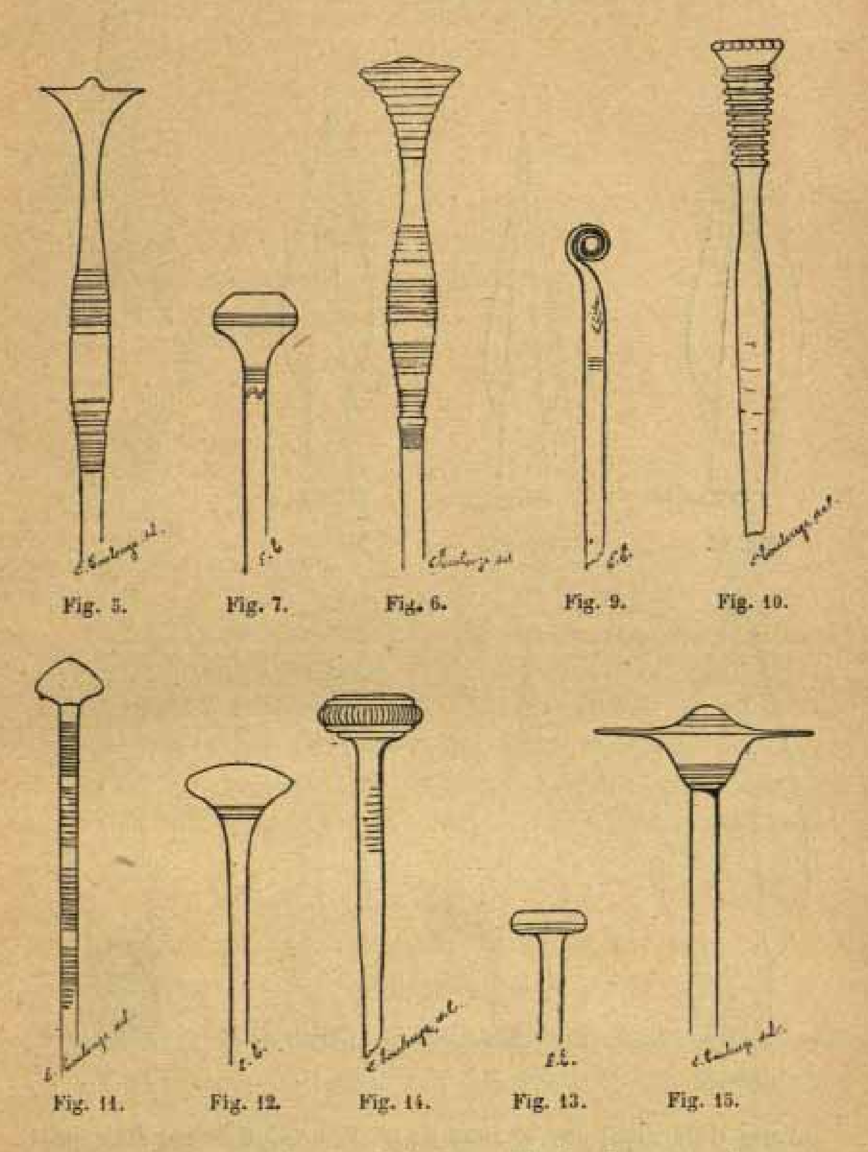


Fig. 5. Fig. 7. Fig. 6. Fig. 9. Fig. 10.

Fig. 11. Fig. 12. Fig. 14. Fig. 13. Fig. 15.

armes étaient généralement de bronze. Tacite, dans ses observations sur les Germains, qui peuvent aussi bien s'appliquer aux

Gaulois, écrit en effet : *le fer ne doit pas être en abondance chez les Germains, autant qu'on peut en juger par leurs armes.* Les

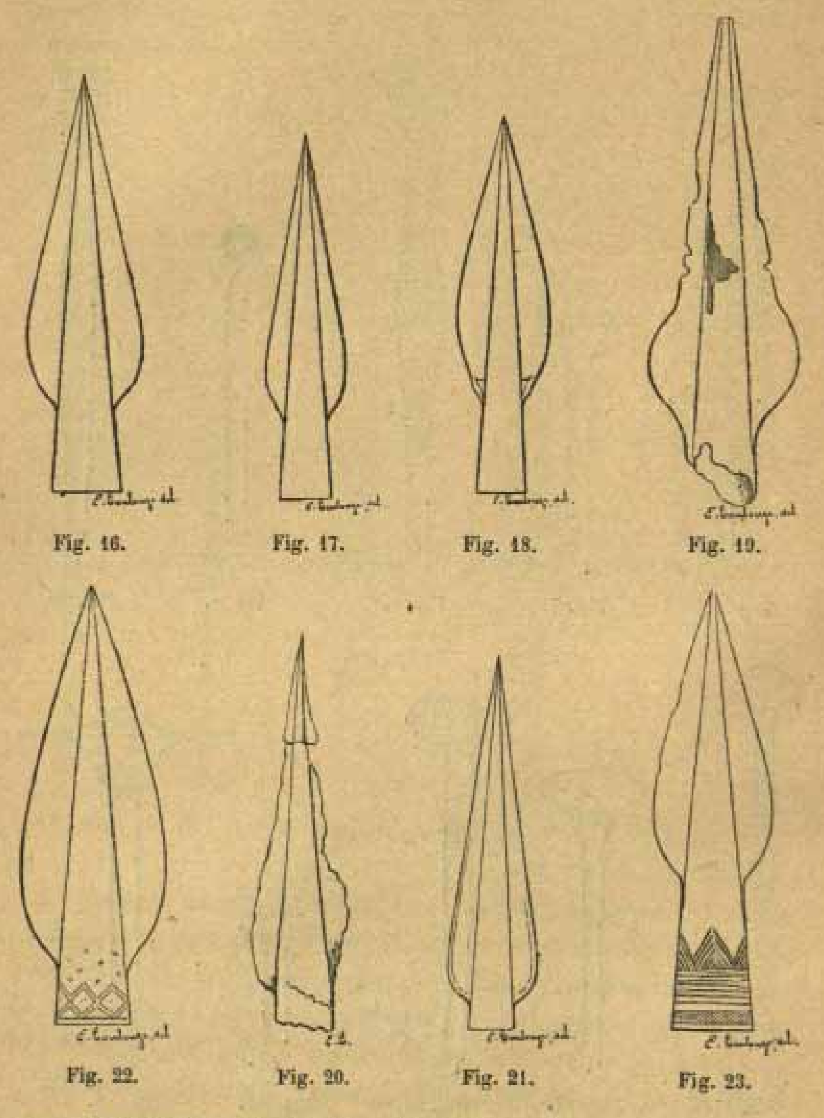


Fig. 16. Fig. 17. Fig. 18. Fig. 19.

Fig. 22. Fig. 20. Fig. 21. Fig. 23.

armes différaient par le luxe de la décoration et par leur proportion ; la longueur de la lance variait de $0^m,12$ à $0^m,35$ et quelquefois plus (fig. 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, et 27).

L'attaque, avons-nous dit, dut commencer en amont de Morsang, les deux flottes conservant d'abord une certaine rectitude dans la manœuvre en combattant parallèlement au rivage.

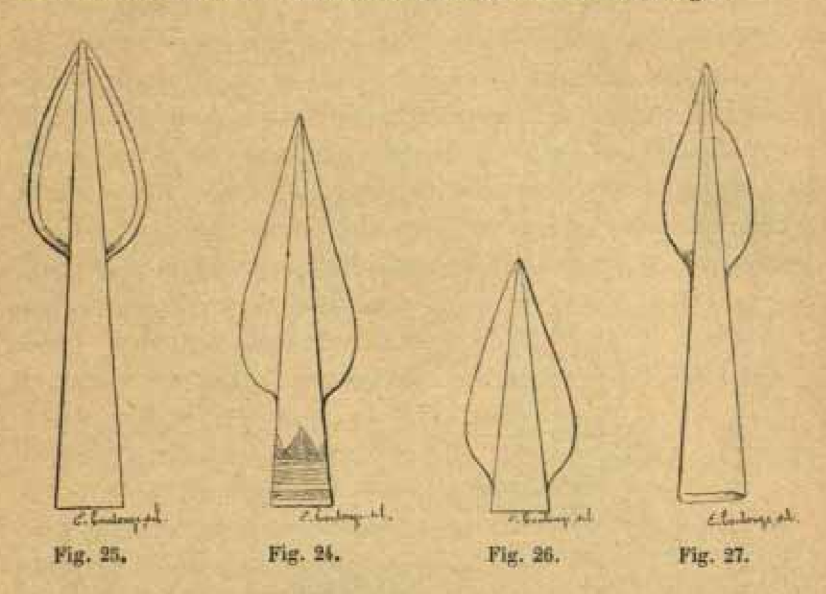


Fig. 25. Fig. 24. Fig. 26. Fig. 27.

L'arme offensive était la lance que nous trouvons sous un amas de sable de $1^m,80$, 2 mètres, $2^m,50$ et quelquefois $2^m,80$ d'épaisseur, et sur une ligne parallèle à la rive gauche. Ici les découvertes démontrent que l'action est encore hésitante, tandis que plus bas, en approchant de Morsang (à 400 mètres environ), les dragues amenèrent quelques épées brisées, ainsi qu'une hache



Fig. 28.

de bronze à ailerons (fig. 28), signe évident de la vivacité nouvelle apportée dans l'attaque et du commencement du corps-à-corps.

Toujours sur la rive gauche, à 50 mètres en amont du passeur, les flottes sont décidément aux prises, elles combattent avec la

lance, la hache et l'épée (fig. 29, 30, 31, 32, 33, 34 et 34 *bis*). Quelques armes échappent des mains des combattants; des fragments

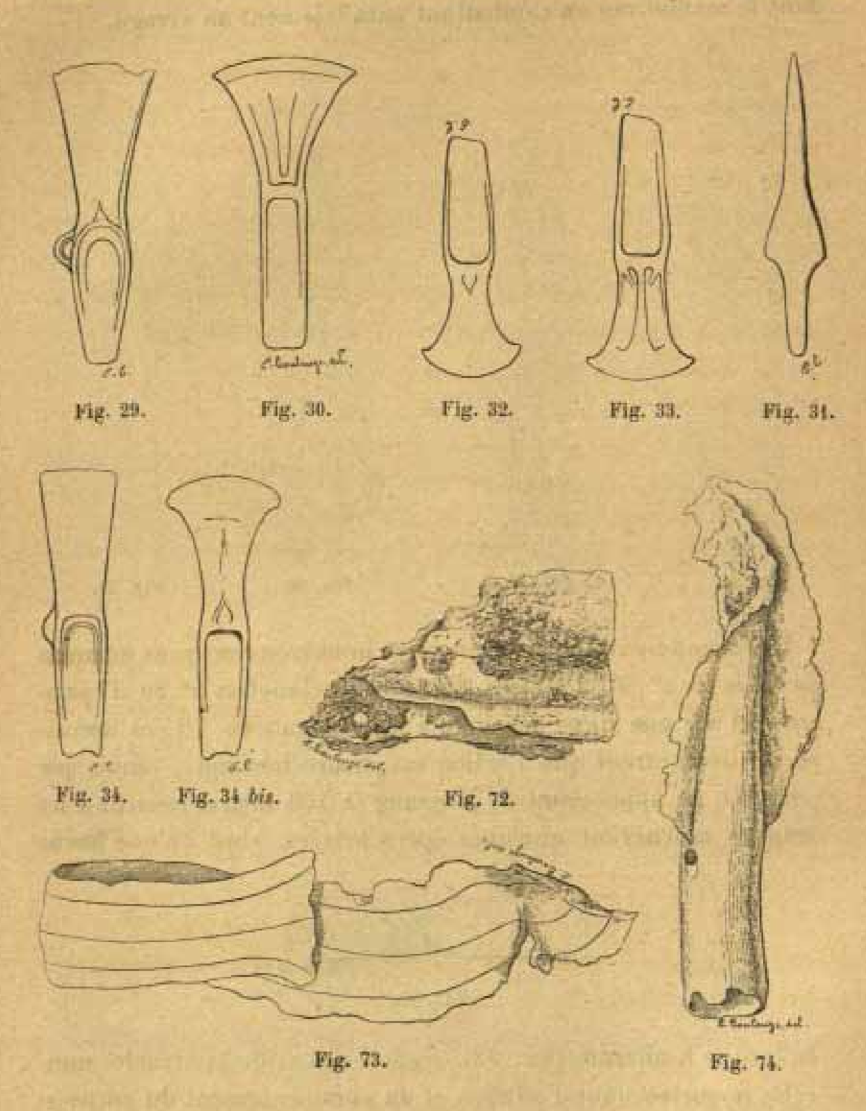


Fig. 29. Fig. 30. Fig. 32. Fig. 33. Fig. 31.

Fig. 34. Fig. 34 *bis*. Fig. 72.

Fig. 73. Fig. 74.

d'épées brisées tombent à l'eau; le guerrier désarmé en partie jette la poignée de son épée et saisit sa hache ou son poignard. Au plus fort de la mêlée, le feu se déclare dans un des

vaisseaux gaulois; l'embarcation dévorée par les flammes coule avec les armes qu'elle possède (n° 12 du plan).

Ces armes sont en partie fondues par la chaleur de l'incendie, des lames d'épées sont tordues; les haches, les lances, les épées et les poignards ne forment plus qu'un amas de bronze et de charbon qui restera au fond du fleuve près de vingt siècles pour témoigner du lieu du combat (fig. 72, 73 et 74). Sur ce point nous trouvons un lingot de bronze contenant une hache à ailerons relativement bien conservée, quelques lances et des fragments d'épées, le tout du poids de près de 4 kilos (fig. 35). Nous citerons encore à l'appui quelques armes échappées peut-être de la main d'un mourant, une épée d'une belle conservation, une hache, un poignard, arme précieuse pour terminer le combat corps à corps. Nous ne rencontrons qu'un seul javelot en bronze (fig. 38) de $0^m,09$ de longueur; la mêlée est alors trop grande : chacun a son adversaire à combattre ; les épées et les haches semblent les seules armes offensives à ce moment.



Fig. 35.



Fig. 38.

Nous découvrons au même endroit de longues lances dont une mesure $0^m,31$ de longueur ; sa plus grande largeur est de $0^m,055$; le diamètre antérieur de la douille de $0^m,02$; une rainure à gorge de $0^m,004$ de largeur règne parallèlement à son tranchant. Cette rainure n'a pas été obtenue au moyen de la gravure, ainsi que cela se pratiquait généralement, mais par le moulage, au moment de la fonte de l'arme [1].

1. Les vides intérieurs étaient ménagés par des noyaux, ainsi que l'indique la présence du sable; ces noyaux, brisés à chaque opération, nécessitaient ainsi un travail nouveau. Le lecteur appréciera la difficulté et la longueur du travail et jugera de la valeur que devaient avoir ces lances d'une si pénible fabrication.

Il n'en était pas de même de la fonte des haches, des épées et des poignards

Diodore dit : « Leurs piques ou lances sont longues d'une coudée ($0^m,50$) et larges de 2 palmes ($0^m,16$ environ) ; la hampe n'est guère plus longue que l'arme elle-même, les unes sont droites, les autres recourbées de manière à couper et à déchirer les chairs quand on les retire de la blessure. » Les proportions des armes recueillies par nous montrent donc que les remarques de Diodore ne s'appliquent pas aux guerriers de Morsang mais peut-être aux Suessons qui étaient, on le sait, armés de longues lances de bronze.

En continuant nos recherches, grâce à l'obligeance du capitaine Boussuge dit le Bossu, et de M. Corvol qui dirigeait la drague, nous rencontrons quelques douilles de lances avec du bois des hampes conservé par l'oxyde de cuivre (fig. 75) (le bois employé était généralement le tilleul, comme il nous a été facile de le constater souvent) ; une épée, à peine attaquée par un si long séjour dans l'eau, avec sa poignée percée des trous faits pour les rivets qui maintenaient la garniture d'os ou de métal ; des haches et des épingles fondues d'un seul jet ainsi que les épées et recouvertes d'une superbe patine verte.

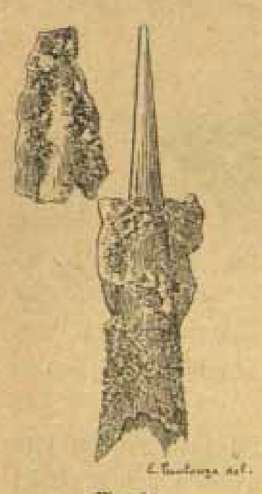


Fig. 75.

Les haches mesurent $0^m,14$, $0^m,15$, $0^m,16$ et $0^m,17$ de longueur ; la courbe du tranchant de la hache de $0^m,17$ a $0^m,085$, et celle de $0^m,14$, $0^m,055$.

Disons, à propos de la fonte des armes, que les Gaulois apprirent bientôt à exploiter les mines de cuivre, à fondre ce métal et à le travailler en y mêlant l'étain si nécessaire pour donner plus de fermeté au métal devant se changer en armes de guerre. Lors de leurs premiers engagements avec les Romains, ces armes

et même des épingles qui étaient coulés en plein, et dont les moules servaient un grand nombre de fois.

étaient d'un métal si doux qu'elles se tordaient aux moindres coups, ce qui obligeait le guerrier, pendant l'action, à redresser son arme et l'exposait aux représailles de son adversaire. Presque toutes les épées et lances en cuivre, trouvées par moi dans le lit de la Seine, semblent contenir de l'étain, mais en petite quantité si on en juge par leur couleur primitive qui est restée rougeâtre; personne n'ignore que l'alliage du cuivre et de l'étain donne le cuivre jaune, et qu'il est possible, suivant la couleur du métal travaillé, de juger s'il est pur de tout mélange. En somme, plus il entre d'étain dans la composition, plus le bronze devient dur, sonore et cassant. Quant à nous, nous avons pu reconnaître la sécheresse de quelques armes, lorsque nous avons eu à redresser des épingles ou des épées tordues, et nous avons trouvé un alliage de 91, 90 ou 88 parties de cuivre pour 9, 10 ou 8 d'étain.

Toutes les armes, bracelets, *torques*, ainsi que les monnaies étaient fondus, et à en juger par ces produits, nous constatons que ces hommes de l'âge de bronze poussaient déjà fort loin l'art de fondre et de couler le métal.

Nous devons ajouter aux connaissances de nos pères celle du martelage; certains objets en portent l'empreinte; il est en effet impossible d'admettre la fabrication des casques et des cuirasses sans l'art de se servir du marteau et de tremper le cuivre (voir les armes gauloises, cuirasses, casques, etc., exposées au Musée des bronzes antiques du Louvre). De plus, il y a lieu de croire que les ornements en creux qui décorent ces armes et ces bijoux ont été tracés avec la pointe d'une pierre dure (le silex très probablement). Suivant Pline, c'est aux Gaulois qu'est due l'invention de l'étamage du cuivre, ce qui vient encore affirmer l'étendue de leurs connaissances dans l'art de travailler et d'employer le cuivre et l'étain.

Mais revenons à nos découvertes dans la Seine. Parmi des fragments d'épées brisées pendant l'action, nous en rencontrons une surtout qui mérite d'attirer l'attention, en ce sens qu'elle diffère tout à fait des autres épées recueillies dans le cours du fleuve, du Gouffre à Saintry (fig. 39); sa longueur est de $0^m,42$;

sa largeur se conserve égale depuis la poignée jusqu'à la cassure ($0^m,34$). Comme on le voit, comparativement à l'épée trouvée à Saintry que nous décrivons plus loin et à celles que nous avons déjà mentionnées dans cette notice, il y a une grande différence dans les proportions.

Je citerai également quelques poignards; un entre autres est entier, les deux tranchants sont si bien conservés qu'ils coupent facilement le bois; la longueur de l'arme, recouverte par une très belle patine, est de $0^m,21$, sa largeur de $0^m,022$; l'extrémité manuelle est percée de trous circulaires pour recevoir des rivets de $0^m,013$ dont un seul est encore dans sa position normale (fig. 37). Un autre poignard (fig. 40), de $0^m,27$ de longueur sur $0^m,028$ de largeur à la naissance de la poignée, présente, le long de la lame, une nervure parallèle au tranchant, lequel se termine par une pointe très fine. Cette arme fort belle est taillée dans une épée brisée. Nous pourrions citer plusieurs exemples semblables qui tendent à prouver le soin avec lequel les débris d'armes étaient recueillis après l'action, la valeur du métal en devant être la seule cause.

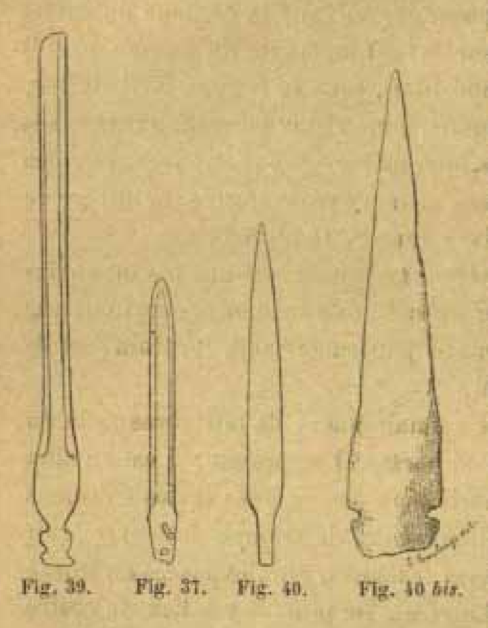


Fig. 39. Fig. 37. Fig. 40. Fig. 40 *bis*.

Mentionnons encore, parmi les objets dignes de remarque, de grandes et superbes épingles; un bracelet de bronze, orné de filets incrustés; une belle lance (fig. 24), à douille décorée d'ornements creux, était près d'une épingle d'un travail précieux et longue de $0^m,26$ (fig. 2). M. E. Flouest s'exprime comme il suit dans sa description d'une tombe de femme fouillée à Magny

(Côte-d'Or) : « Après le bandeau et à côté de lui je dois mentionner une forte épingle à cheveux, longue de $0^m,41$, à pointe effilée, à sommet légèrement bombé, et décorée, à sa partie supérieure, de sillons creusés de manière à simuler l'empilement de vingt-trois petites rondelles plates surmontées d'un bouton. »

D'après la place qu'occupait cette épingle, nous connaissons son emploi dans la toilette des femmes gauloises, et il y a lieu de penser qu'elles étaient aussi un objet de parures pour les guerriers gaulois. Une épingle, découverte dans une sépulture d'Alaise en 1859, offre un type assez semblable à celui de nos épingles recueillies dans le fleuve.

Les armes que nous avons trouvées dans la Seine étaient presque toujours accompagnées de cet objet précieux [1].

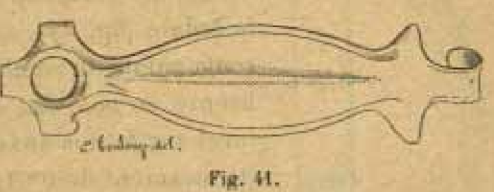


Fig. 41.

Ajoutons encore une fibule dont le profil est très rare (fig. 41), recueillie près de l'épingle décrite ci-dessus. Tous ces objets, nous le

1. Des découvertes récentes viennent nous apprendre que les habitants du Nouveau-Monde (Pérou) se paraient, il y a quelques siècles, d'épingles d'un style assez semblable à celui des épingles découvertes en Europe (fig. 69, 70 et 71). Nous voyons, au Musée du Trocadéro, quatre épingles en cuivre argenté, à tête plate, légèrement convexe, ornée de trois stries transversales coupées au burin, et d'une exécution moins bonne que celle de nos épingles gauloises. Ces épingles, qui mesurent $0^m,18$ à $0^m,20$, ont été trouvées à Ancon (province de Lima), par M. de Cessac.

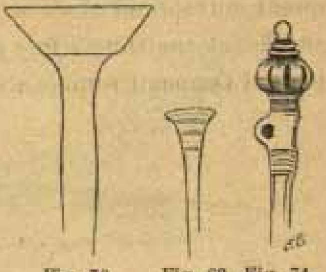


Fig. 70. Fig. 69. Fig. 71.

Une autre pièce de la même collection, en bronze fondu, à tête globuleuse ornée de stries, d'une dimension égale, est percée d'un trou à fixation latérale.

Dix autres, ne mesurant pas moins de $0^m,25$ à $0^m,30$, ont été données au Musée par M. le docteur Macedo. Elles sont à tête plate; la tige est percée, un peu au-dessous de la tête, d'un trou de suspension. Ces dernières sont d'un style plus lourd que les précédentes et moins belles que nos épingles gauloises.

pensons, devaient appartenir aux guerriers tués pendant la lutte. Çà et là nous rencontrons des lances à 15 et 20 mètres de la rive et sur une ligne parallèle au rivage; un fragment de poignard, type rare : la tige principale du fragment de la poignée, en fer, est ornée d'une garniture de bronze (fig. 42 et 43); une faucille de bronze, à haut talon de $0^{m},16$ de longueur, se trouve au milieu des autres armes; la lame de cette faucille, d'une belle conservation, large de $0^{m},032$, est consolidée au centre par un cordon en relief parallèle à un large sillon au dos de la faucille, se prolongeant jusqu'à la pointe (fig. 44). Je relève enfin sur différents points du combat quelques couteaux de bronze en bon état et décorés de fines ciselures sur le dos aussi bien que sur la lame; ils mesurent de $0^{m},14$ à $0^{m},22$ de longueur; la largeur de la lame est de $0^{m},01$ à $0^{m},02$; l'épaisseur est à peu près celle de nos couteaux de table (fig. 45).

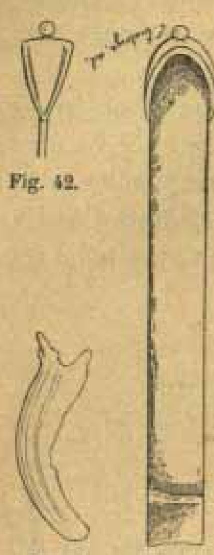


Fig. 42. Fig. 44. Fig. 43.

L'action est devenue générale : la flotte qui a combattu au-dessus de Morsang se trouve en aval du même village; le vainqueur entreprend alors de la poursuivre. Elle résiste, mais sans succès, et continue à fuir jusqu'à 2 kilomètres plus bas. Là seulement l'ennemi semble atteindre l'armée en retraite et le combat



Fig. 45.

reprend avec vigueur en descendant le cours du fleuve. Les vaisseaux s'abordent et combattent avec un acharnement égal: les épées se brisent les unes contre les autres, quelques lames tombent de la main des mourants. Mentionnons parmi les objets

trouvés sur ce point : un cercle ou *torques* précieux par son travail d'ornementation, qui est d'une très grande finesse ; son diamètre est de $0^m,22$, sa largeur $0^m,009$; deux filets en suivent parallèlement les bords internes et externes ; l'intervalle entre ces

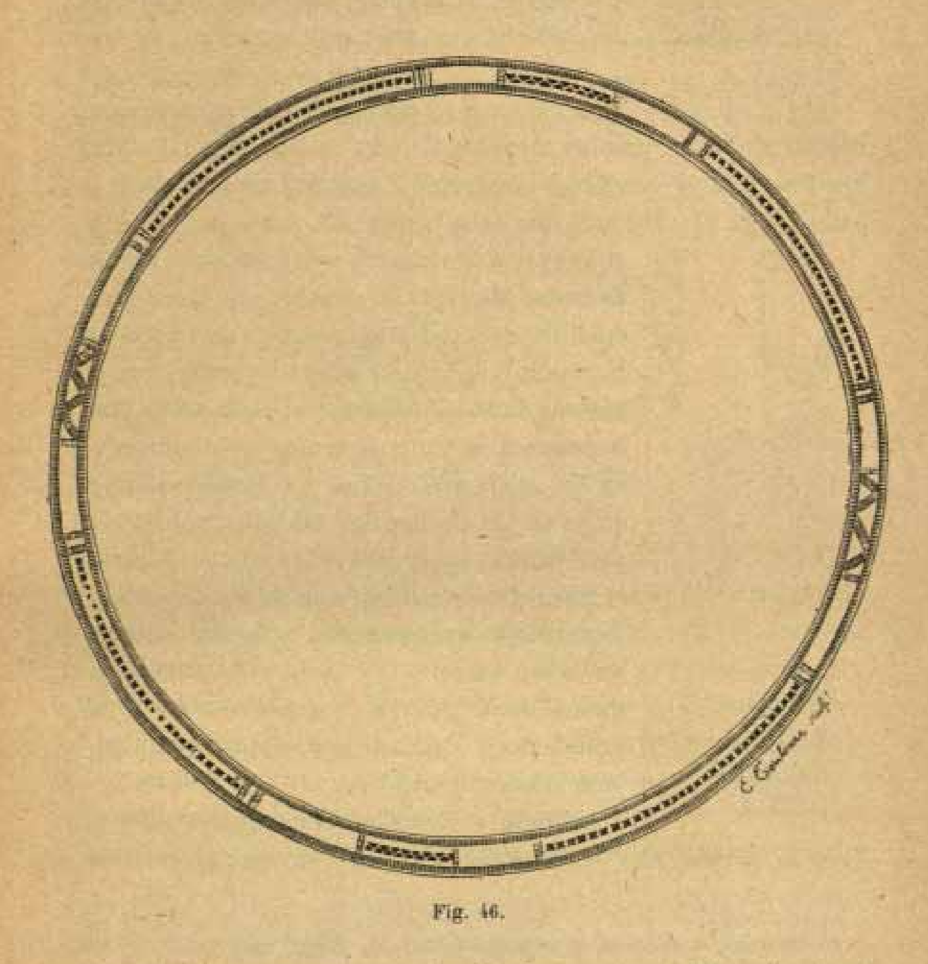


Fig. 46.

deux lignes est décoré de petits dessins en creux disposés régulièrement, les uns triangulaires, les autres carrés. Le métal, en parfait état de conservation, est brillant comme de l'or. Constatons que cette pièce importante est la seule en ce genre que nous ayons rencontrée dans nos recherches (fig. 46). Une épingle

(fig. 3), d'une grande beauté et très peu détériorée[1], était placée près d'une lance longue et effilée; au même point encore se trouvait un petit objet en bronze qui me semble être le manche d'une patère; dans toute sa longueur règne une cannelure qui paraît manquer par dessous; il se termine par une tête de bélier portant deux cornes dont les pointes remontent vers les oreilles; la plus grande partie de l'extrémité fracturée s'attachait au-dessous de la patère (fig. 47). On sait que cette espèce de vase (*patera*) était employée à des usages très nombreux par les anciens; elle servait dans les sacrifices à recueillir le sang des animaux qu'on immolait, à contenir le vin ou autres liqueurs, aux libations dans les funérailles; enfin on mettait la patère à la main de toutes les divinités et on la suspendait dans les temples, ainsi qu'on le fait encore des tableaux votifs. (Ce petit bronze appartient à M[me] veuve Corvol.)

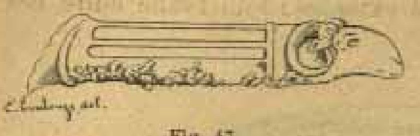


Fig. 47.

Nous avons en outre eu la bonne fortune de recueillir un hameçon en bronze de conservation parfaite (fig. 48), ne mesurant pas moins de 0m,10. La figure, exécutée de la grandeur de l'original, nous dispensera d'une plus longue description.

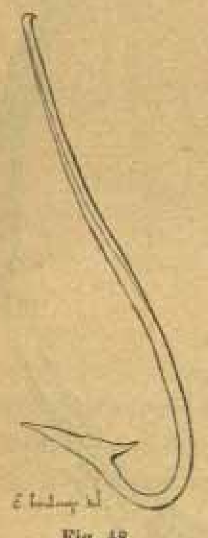


Fig. 48.

Un mouvement s'opère dans la retraite de l'armée navale. Les deux flottes couvrent toute la largeur du

1. Celles que nous avons eu la bonne fortune de trouver sont en bronze de 0m,08 à 0m,60 de longueur et de quelques millimètres de diamètre. Elles présentent généralement un renflement vers les trois quarts de la hauteur, dont l'effet est celui d'un peloton enfilé par une broche; la tête est arrondie en forme de bouton et a de 0m,01 à 0m,02 de diamètre; l'exécution en est très variée et la proportion habituellement fort belle. Ce genre de parure se rencontre dans plusieurs parties de la Gaule et même de l'Europe; nous en citerons deux exemples:
M. l'abbé Bourgeois a fait l'heureuse découverte d'un moule au hameau de

fleuve. Le combat semble plus acharné sur les rives. Une des embarcations gauloises a tellement souffert pendant l'action qu'elle sombre avec ses armes et peut-être avec ses guerriers, à 20 mètres environ de la berge de la rive gauche et juste en face du village de Saintry (voir plan n° 2).

Ici, sur une superficie de 25 à 30 mètres seulement, nous recueillons plus de soixante haches, des épées, des lances, des poignards, des javelots en bronze, des objets de parure (fig. 49, 50, 51 et 52).

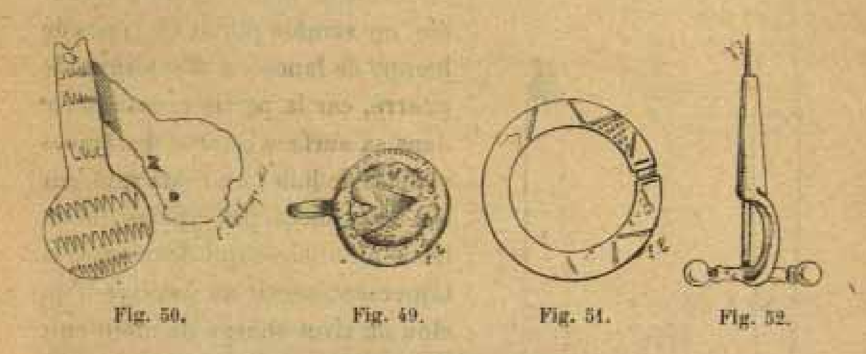


Fig. 50. Fig. 49. Fig. 51. Fig. 52.

Dans ce groupe figure une très belle épée à double tranchant, longue de 0m,59 et pesant 450 grammes; la lame et la poignée sont fondues d'un seul jet, la poignée, de 0m,10, est percée de dix trous circulaires, trois dans chacune des deux ailes et quatre dans le corps de la poignée même; les dix rivets retenaient les appliques de bois ou d'os; la lame présente longitudinalement une nervure parallèle au tranchant de l'épée, laquelle se termine par une pointe très fine (ordinairement ces nervures étaient ciselées au moyen d'un instrument qui taillait facilement

Theil, commune de Billy (Loir-et-Cher); sur l'une des faces était un moule de hache à ailerons, sur l'autre un moule d'épingle à cheveux.

Non loin de la ville de Kalisz, dans le royaume de Pologne et près de la frontière du grand-duché de Posen, dans une localité appelée Wloczyn ou Wlocin, M. Ladislas Chodzkiewicz mit à jour, en septembre 1874, un cimetière païen de l'époque du bronze, où il trouva de grandes épingles (elles mesuraient de 0m,24 à 0m,25 de longueur) de bronze, semblables, comme forme et comme dimensions, à celles qui ont été découvertes dans le lit de la Seine et qui font partie de ma collection.

le bronze, ici elles paraissent avoir été obtenues à la fonte de l'arme); la largeur de la lame près de la poignée est de $0^m,03$; à sa plus grande largeur elle mesure $0^m,04$. Cette arme a si bien échappé à la destruction du temps qu'il est encore possible de se servir de sa double taille comme d'un instrument tranchant (fig. 36). Nous trouvons, non loin de l'épée, un objet en bronze, sorte de bouterolle : ce bronze, en forme de lance à pointe arrondie, me semble plutôt un repos de hampe de lance ou d'enseigne de guerre, car la partie creuse porte dans sa surface interne des traces visibles de bois; on remarque, sur les deux faces principales, deux trous circulaires qui devaient certainement servir au passage d'un clou ou rivet chargé de maintenir la garniture de bronze fixée solidement à la hampe; cette pièce fort bien conservée, sous une belle patine rouge verdâtre, fait partie de notre collection et mesure dans sa longueur $0^m,17$; son ouverture est de $0^m,04$ et sa base arrondie de $0^m,012$ (fig. 53).

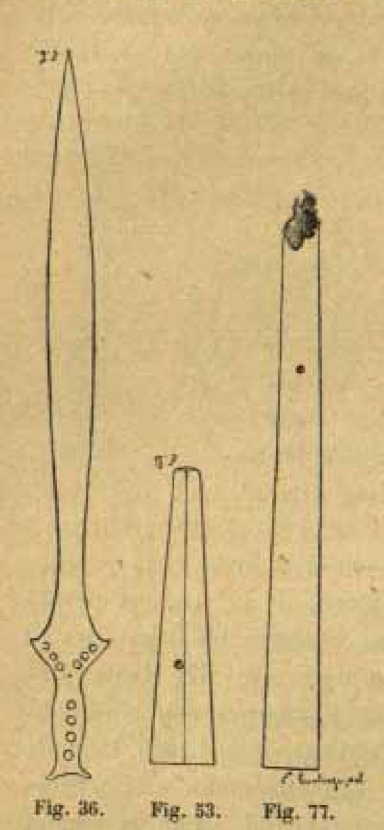


Fig. 36. Fig. 53. Fig. 77.

Non loin de ce dernier se rencontre un fragment de bronze de forme cylindrique mesurant $0^m,22$ de longueur, sur $0^m,02$ de diamètre à la base.

La douille contient encore le bois réduit à l'état de sciure, teintée d'un beau vert métis brillant; quel était l'emploi de cette sorte de tige? nous ne saurions le dire. La sciure et le trou devant recevoir un rivet nous autorisent à conjecturer presque avec certitude qu'elle était fixée à l'extrémité d'une hampe en bois (fig. 77).

Nous ne pouvons oublier deux autres objets en bronze recueillis près des soixante haches : le premier (voir fig. 54, 55, 56 et 57) faisait partie d'un vaisseau gaulois et servait très probablement de

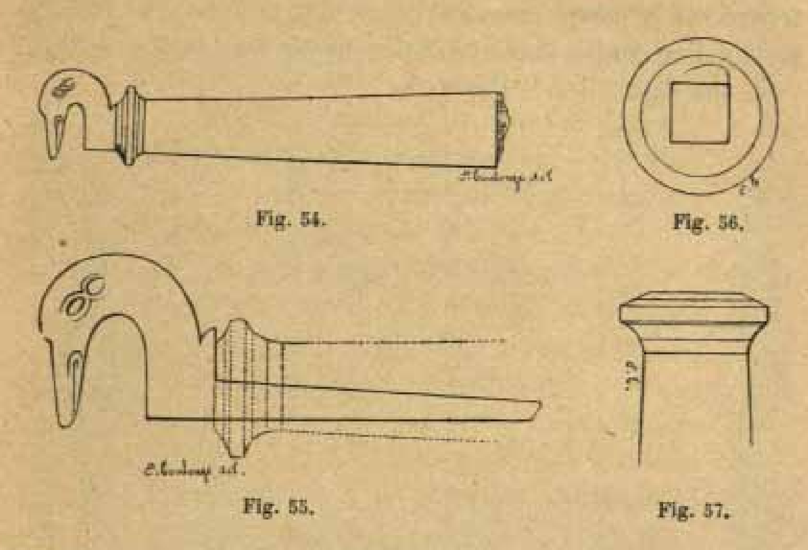


Fig. 54. Fig. 56.

Fig. 55. Fig. 57.

garniture de vergue ; le crochet à tête de cygne devait sans doute servir à fixer ou à tendre un cordage. Tout le monde sait que les vergues servent à porter les voiles et à en étendre la partie supérieure ; l'extrémité de la vergue, étant garnie du crochet de bronze, pouvait aider à fixer la voile au plus près du mât, ou maintenu au bastingage il pouvait recevoir un des haubans chargés de consolider la mâture. Les figures 54, 55, 56 et 57 nous dispensent d'une description plus étendue et le lecteur jugera ainsi lui-même de l'emploi que devait avoir cet objet. En voici les dimensions : longueur, $0^m,32$; diamètre $0^m,07$; à sa plus grande largeur le bronze mesure $0^m,002$ d'épaisseur. Le bois de chêne, dans lequel se trouve fixé le crochet, est d'une conservation vraiment extraordinaire. Cette garniture, du poids

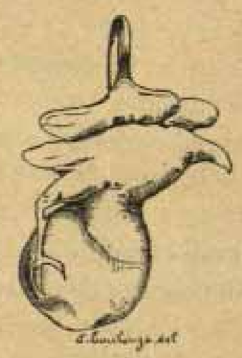


Fig. 68.

total de 2 kilogrammes et dont le crochet mesure 0m,19 de longueur, appartient à Mme veuve Corvol. Le second (fig. 68) est une amulette ou pendeloque figurant un coq; ce petit bijou, trouvé sur le même point que les armes, se portait au cou, au moyen d'un cordon ou d'une chaîne passée dans le petit anneau relié aux deux ailes de l'oiseau.

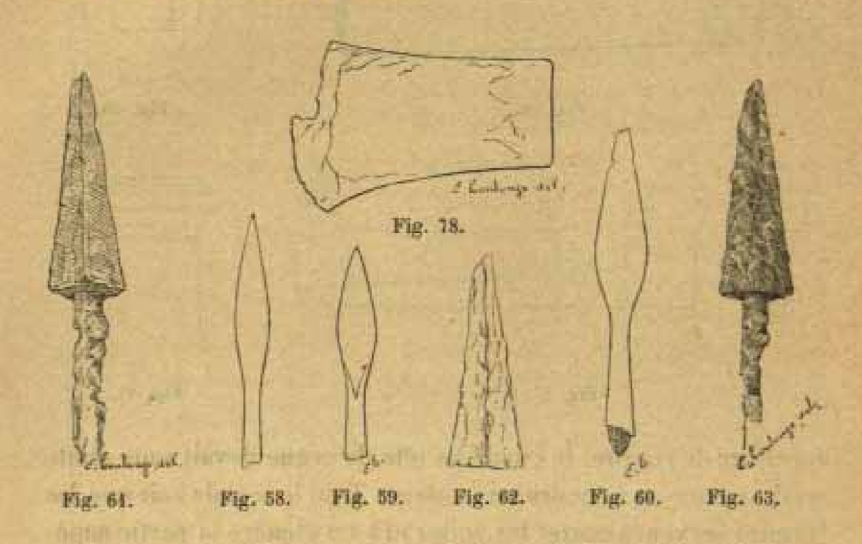


Fig. 78.

Fig. 61. Fig. 58. Fig. 59. Fig. 62. Fig. 60. Fig. 63.

Non loin de ces bronzes se trouvait une belle hache à ailerons longue de 0m,23 et dont le tranchant ne mesure que 0m,05 de largeur. En poursuivant nos recherches au milieu de la Seine et à quelques mètres de la rive droite, nous recueillons différentes armes en fer; ce sont d'abord : des javelots, armes du vélite (type de la figure 58); une hache (fig. 78) et quelques pointes de flèches (type de la figure 59); ensuite et du côté de Saintry à 10 ou 12 mètres de la berge, une lance (type de la figure 60), des javelots; des pointes de *pilum* (fig. 61, 62 et 63); des fragments de tringles de fer dévorés par l'oxyde et qui doivent selon nous provenir du *pilum*. Cette arme romaine par excellence, spéciale au légionnaire, contribua puissamment à la conquête des Gaules. Dans certains cas le *pilum* était une arme de jet; souvent aussi, et sur un commandement spécial, il devenait une arme d'hast.

Plusieurs de ces fers de lance et de javelot témoignent d'un état fort avancé dans l'art de forger le fer. Ces armes et ces fragments sont recueillis à la mên.e profondeur que les armes de bronze et souvent dans le même godet. Mentionnons encore :

Une petite épée en fer d'une rare conservation (fig. 64); la poignée et la lame sont fondues d'un seul jet ; elle mesure 0^{m},51 de longueur et 0^{m},04 dans sa plus grande largeur; la pointe seule est brisée, la poignée formant rivet à son extrémité a près de 0^{m},10 ;

Un couteau de même métal (fig. 65) ayant la forme des couteaux de bronze : il est fondu d'une seule pièce; son manche se termine par un cercle à jour décoré de trois petites boules produisant un effet fort heureux au point de vue décoratif; sa lame mesure 0^{m},11 de longueur et la poignée 0^{m},06. Quoique cette arme soit en fer, nous croyons pouvoir la classer exceptionnellement avec les armes gauloises;

Fig. 64.

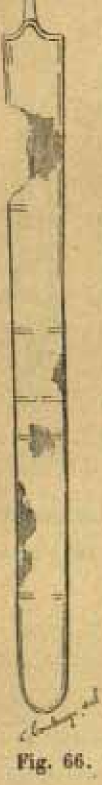
Une superbe pointe de flèche barbelée, de 0^{m},09 de longueur sur 0^{m},03 de largeur, dont chaque barbelure mesure 0^{m},025 ; elle s'effrite sous nos doigts.



Fig. 65.

En aval de Saintry nous avons la bonne fortune de trouver une épée en fer dans un fourreau de même métal; sa longueur est de 0^{m}87 ; la largeur du fourreau à son ouverture est de 0^{m}.06, la largeur moyenne de 0^{m},055; il est composé de deux bandes de fer reliées par six cordons de même métal formant viroles, ayant 0^{m},07 de largeur sur 0^{m},001 d'épaisseur ; un cordon de fer règne autour de l'objet, partant de l'ouverture et passant par l'extrémité qui est arrondie, pour consolider la réunion des deux pièces formant gaine. L'épaisseur totale du fourreau ne me

semble pas excéder 0m,008 : une brisure produite par la drague permet de voir la lame de l'épée qui est à deux tranchants et ne mesure pas moins de 0m,003 d'épaisseur; la poignée et la lame sont fondues d'un jet. Cette arme unique parmi nos découvertes (type de Tiefenau, Suisse) et trouvée sous une couche de sable de 2 mètres d'épaisseur, me paraît appartenir à la même époque que les armes de bronze que nous décrivons ici, et faire partie de l'armement du guerrier gaulois (fig. 66).


Fig. 66.

Enfin, non loin de l'épée, se rencontre une hache en fer (fig. 78).

Voilà le détail des découvertes faites par nous. Les derniers dragages révèlent qu'ici le combat semble terminé. Peut-être un jour la lumière se fera-t-elle plus vive sur une page si intéressante de notre histoire. Simple pionnier de la science, nous exposons modestement nos recherches afin qu'elles ne soient pas perdues pour les historiens de notre vieille terre gauloise; et nous venons affirmer la découverte de toutes ces armes à la profondeur indiquée.

La première chose qui nous frappe, c'est l'importance du dépôt, la quantité considérable d'armes trouvées avec ces débris de vaisseaux; quelle cause probable attribuer à cet effet sinon celle que nous supposons : un combat? Nous voyons en outre, par la nature de la plus grande partie de ces armes, que l'un des peuples combattant appartenait encore à l'âge du bronze, ce qui nous indique que c'est aux Gaulois d'avant la conquête que nous avons affaire. Et cela nous est prouvé surtout par l'exacte ressemblance que nous trouvons entre quelques-unes des lances (fig. 16, 23 et 24) et celles qui ont été recueillies à Alise-Sainte-Reine (*Revue archéologique*, 1861, IIe vol., page 74). Mais les armes de fer révèlent suffisamment que la lutte n'a pas eu lieu entre deux petits États voisins, puisque l'armement des diverses peuplades de la Gaule ne différait que par les détails de

fabrication et non par la nature du métal employé, comme cela se comprend facilement.

Nous sommes donc obligé d'admettre un envahisseur. Lequel? Nous croyons que cet ennemi, c'était Jules César et ses lieutenants, les plus sérieux adversaires de nos vieux brenns et de nos vaillantes tribus galliques.

Non loin de Corbeil (rive droite) et près de Saintry se trouve un champ appelé *Dolent*. On sait que les populations des campagnes désignent ainsi par tradition les lieux qui ont été jadis ensanglantés par une bataille. Quelques auteurs ont prétendu que c'était là que Camulogène avait été battu. Il n'en est rien. Mais nous mentionnons ce fait parce qu'il nous semble qu'il pourrait y avoir quelque rapport entre notre combat naval et ce souvenir d'une bataille apporté à travers les âges par la voix populaire.

Nous laissons le soin d'élucider cette importante et intéressante question aux chercheurs qui, à l'avenir, voudront poursuivre nos travaux.

Eug. Toulouze.

LÉGENDE EXPLICATIVE

DES NUMÉROS INDIQUÉS SUR LE PLAN (page 165)

14. Point très proche des abris sous roches ; découverte, dans la Seine, de silex taillés appartenant à l'époque néolithique, haches, couteaux, grattoirs, etc.
13. Commencement de l'action, lances de bronze. Épaisseur de la couche de sable contenant les armes : 2 mètres à 2m,80.
12. Incendie et naufrage d'un vaisseau gaulois; haches, épées, poignards, longues lances, armes tordues et fondues par le feu, lingot de 2 kilogrammes ; épaisseur du sable : 1m,80 à 2m,20.
11. Fin de la première action en face *le Passeur* ou *le Vieux-Garçon* et le village du Coudray; fragments d'armes de bronze, épées, hache, lances, Épaisseur du sable : 2 mètres à 2m,80.

9 et 10. Épées brisées, haches, lances. Épaisseur du sable : 1m,80 à 2m,20.

8. Fragments d'armes en fer et en bronze. Épaisseur de la couche de sable : 1m,50 à 2 mètres.
7. Lances, bracelets, épingles, haches. Épaisseur de la couche de sable : 1m,50 à 2m,80.
6. Sorte de faucille de bronze, haches, fragments d'épées, fibule. Épaisseur de la couche de sable : 2 mètres à 2m,50.
5. Lances, épées brisées. Épaisseur de la couche de sable : 2 mètres à 2m,20.
4. Armes en fer, pointes de *pilum*, javelots, pointes de flèche, fragments divers, rive droite de la Seine, armes de bronze. Épaisseur de la couche de sable : 1m,80, 2 mètres et 2m,20 environ.
3. Armes en fer et armes de bronze, épingles, bijoux, fragments d'épé s, haches, fibules, bracelets. Épaisseur de la couche de sable : 2 mètres à 2m,50.
2. Naufrage d'un vaisseau gaulois ; soixante haches, épées, poignards, épingles, *torques*, lances, etc., armes en fer, pointes de *pilum*, javelots. Épaisseur de la couche de sable : 2 mètres à 2m,50 environ.
1. Combat de Saintry, fin de l'action.

LES NOMS GAULOIS

DONT LE DERNIER TERME EST *RIX*

DANS LE *DE BELLO GALLICO*

Leçons faites au Collège de France en décembre 1890
Par M. H. d'Arbois de Jubainville

(*Suite et fin*[1].)

VI

Ambio-rix chez César est le nom d'un roi des Éburons, peuple belge établi entre Liège et Aix-la-Chapelle. Ce peuple détruisit une petite armée romaine de quinze cohortes, une légion et demie, l'an 54 avant J.-C. *Ambio-rix* paraît signifier « roi des remparts ». *Ime* mieux *imme*[2] = *imbe*[3] = *ambio-* est en vieil irlandais le nom des clôtures de champs qui consistaient ordinairement en un fossé et en un rejet de terre, quelquefois en un mur[4]. Le thème *ambio-* se retrouve dans le composé *Ambio-marcae*, nom de fées honorées sur la rive gauche du Rhin sous l'Empire romain. Elles sont appelées au datif pluriel *Ambio-marcis* dans une inscription de Remagen (régence de Coblenz)[5], *Ambiamarcis* à Floisdorf (régence d'Aix-la-Chapelle)[6]; la première leçon paraît la bonne, *Ambio-marcae* pourrait signifier « juments protectrices ».

Ambia, féminin du thème *ambio-*, est un nom de femme dans une inscription de Trente (Tyrol)[7].

1. Voyez la *Revue* de juillet-août 1891.
2. Ordinairement *ime* ou *íme* dans les *Ancient laws of Ireland*, *imme*, t. IV, p 138, l. 1.
3. *Hua imbid* glose *saepibus* dans le ms. de Milan, f° 110 *b*, glose 2, édit. Ascoli, p. 450.
4. *Ancient laws of Ireland*, t. IV, p. 73.
5. Brambach, 646.
6. Brambach, 635.
7. *C. I. L.*, V, 5039.

Le thème *ambio-* a donné en gaulois deux dérivés : l'un est *Ambiani*, nom d'un peuple belge que César a le premier mentionné [1] et dont Amiens, nom du chef-lieu du département de la Somme, est la forme moderne ; *Ambiani* veut dire probablement « ceux qui ont des remparts ». L'autre est *Ambiavus*, nom d'homme conservé par une inscription d'Avigliana (province de Turin) [2] et qui signifie probablement fils d'*Ambios*.

Dans le thème *ambio-*, le préfixe gaulois *ambi-* paraît exprimer l'idée d'entourer, d'envelopper quelque chose ; il a ce sens dans le nom de trois peuples du Norique, les *Ambi-dravi*, habitants des deux rives de la Drau, affluent de droite du Danube, les *Ambilici* habitant les deux rives du **Licos*, aujourd'hui Gail, affluent de droite de la Drau, les *Amb-isontii* habitant les deux rives de l'**Isonta* ou **Isontus*, aujourd'hui Salzach, affluent de droite de l'Inn qui lui-même est un affluent de droite du Danube. Les *Ambi-sontii* ont donné leur nom au *Pinz-gau* qui est une vallée de la province de Salzbourg dans l'empire d'Autriche. *Pinz* est la prononciation moderne du plus ancien *Bisontia* qui vient du nom des *Ambisontii*, après aphérèse de la première syllabe *am* [3].

Le nom ethnique *Ambi-dravus* a été employé comme nom d'homme. On a trouvé l'épitaphe d'un certain *Ambi-drabus*, lisez *Ambi-dravus*, dans la vallée de la Drave, à Paternion en Carinthie [4]. De ce nom d'homme on peut rapprocher celui d'*Ambirenus* habitant des deux rives du Rhin, *Ambi-renus* était *Rauricus*, c'est-à-dire originaire des environs de Bâle en Suisse. Il servit dans la troisième cohorte des Gaulois et obtint, de l'empereur Trajan en 105, son congé avec le droit de cité romaine [5].

Le pagus *Ambi-trebius* de la cité de Veleia, mentionné dans la Table alimentaire de cette ville, aussi sous Trajan, devait son nom à ce que la *Trebia* le traversait [6]. La *Trebia*, aujourd'hui

1. *De bello Gallico*, l. II, c. 4, 15 ; l. VII, c. 75 ; l. VIII, c. 7.
2. *C. I. L.*, V, 7218.
3. Ptolémée, l. II, c. 13, 152 ; édition Didot-Müller, t. I, p. 286.
4. *C. I. L.*, III, 4753.
5. *C. I. L.*, III, p. 865.
6. *C. I. L.*, t. XI, p. 225.

Trebbia, est un affluent de droite du Pô dans lequel elle se jette, à l'est de Plaisance.

On peut reconnaître le préfixe *ambi-* dépouillé de sa voyelle finale dans le nom ethnique *Ambarri* = *Ambi-arari* « habitants des bords de la Saône » ; ce préfixe est certainement le premier élément du nom commun *ambactus* pour *ambi-acto-s*.

La Saône, *Arar*, séparait le territoire des *Sequani* à l'est de celui des *Aedui* à l'ouest ; quand les *Helvetii* ayant traversé le territoire des *Sequani* entrèrent dans celui des *Aedui*, les *Ambarri*, dit César, furent les premières victimes de cette invasion [1].

Les *ambacti* sont, nous apprend César, des subordonnés que chacun des chevaliers ou *equites* gaulois a autour de lui, *circum se habet* [2]. *Ambactus* est pour *ambi-acto-s*, littéralement : « poussé, mené autour », dont le second terme est le participe passé de la racine indo-européenne qui se trouve dans le verbe latin *agere* ; le même verbe existe en vieil irlandais. Le substantif *ambactus* a été connu d'Ennius, mort comme on sait cent soixante-neuf ans avant notre ère. Ennius rendait *ambactus* par *servus*, dit l'abrégé de Festus par Paul Diacre. Mais le Dictionnaire latin-grec dit de Philoxène nous apprend que chez Ennius, *ambactus* signifie δοῦλος μισθωτός, c'est-à-dire « domestique à gages » [3]. Paul Diacre a supprimé un adjectif, probablement *mercenarius* ou *conductitius* dont le *servus* était suivi dans le texte original de Festus. L'idée qu'Ennius rendait par *servus conductitius* ou *mercenarius* a été exprimée chez César par un seul mot, c'est *cliens* dans la formule *ambactos clientesque* où *clientes* est une glose d'*ambactos* [4].

1. *De bello Gallico*, l. I, c. 11, 12.

2. *De bello Gallico*, l. VI, c. 15, § 2. La même idée est exprimée l. I, c. 18 : « magnum numerum equitatus suo sumptu semper alere et circum se habere » (il s'agit de Dumnorix) ; — l. V, c. 55 : « A finitimis equos parare, exules damnatosque tota Gallia magnis praemiis allicere cepit » (il s'agit d'Indutiomarus) ; — l. VII, c. 4 : « in agris habet dilectum egentium ac perditorum » (il s'agit de Vercingétorix), etc.

3. Goetz und Gundermann, *Corpus glossariorum latinorum*, t. II, p. 16 ; cf. Lindemann, *Corpus grammaticorum latinorum*, t. II, p. 304.

4. *De bello Gallico*, l. V, c. 15, § 2.

Le thème *ambio-* « rempart », en vieil irlandais *imbe*, est un composé où *ambi* a le même sens que dans les composés *Ambi-dravi*, *Amb-isonti*, *Ambi-lici*, *Ambi-renus*, *Ambi-trebius*, *Amb-arri*, *amb-actus*. Nous ne nous occuperons pas ici des mots où le préfixe *ambi-* peut avoir un sens différent.

VII

Cingeto-rix, roi des guerriers, est le nom d'un roi de Grande-Bretagne et d'un chef trévère. Tous deux apparaissent dans l'histoire, l'an 54 avant J.-C., dans le livre V du *De bello Gallico*. Le *Cingeto-rix* de Trèves était gendre d'*Indutio-marus*[1], autre grand personnage de la même cité, et il disputait le principat à son beau-père. César le lui fit donner[2]. *Indutio-marus* se vengea en faisant mettre *Cingeto-rix* hors la loi par les Trévères soulevés contre Rome[3]; mais cette révolte fut passagère, les Trévères se soumirent à César et *Cingeto-rix* recouvra le principat dès l'année 53[4].

En Grande-Bretagne, le *Cantium*, — le Kent moderne, — avait en 54 avant J.-C. quatre rois, dont l'un s'appelait *Cingeto-rix*; les quatre rois attaquèrent César lors de sa seconde expédition de Grande-Bretagne et furent battus.

Le premier terme *cingeto*, de *Cingeto-rix*, est un thème consonantique, *cinget*, développé au moyen d'un *-o* suivant la loi de la composition celtique. *Cinget* est le thème du substantif irlandais *cing*, accusatif singulier *cingid* « guerrier »[5]. Le nominatif singulier de ce mot était en gaulois *cinges*. On le trouve dans une marque de potier conservée au Musée de Munich et trouvée à Westerndorf (Bavière)[6]; le même nominatif est tracé

1. *De bello Gallico*, V, 56.
2. *De bello Gallico*, V, 3, 4.
3. *De bello Gallico*, V, 56.
4. *De bello Gallico*, VI, 8.
5. *Grammatica Celtica*, 2e édition, p. 255, 257, Windisch-*Irische Texte*, t. I, p. 424.
6. *C. I. L.*, III, 6010, 60.

en rouge au pinceau en lettres hautes de 0m,12 sur le tombeau des Salonius, à Trion, quartier de la ville de Lyon. Suivant M. Dissard[1], à qui nous devons la connaissance de ce fait, *Cinges* est un nom qu'il faut lire *Cingens*. *Cinges* est un nom sans doute mais l'intercalation d'un *n* à la seconde syllabe de ce mot serait arbitraire. Le thème *cinget* de *Cinges* a un dérivé, c'est le gentilice romain *Cingetius* conservé par une inscription de Trèves[2]. *Cingetius* veut dire « fils de *Cinges* », « fils du guerrier ».

Le thème *cinget-* dérive d'un thème *cingo-* qui se trouve probablement dans le verbe irlandais *cingim* « je marche ». Le thème de *cingim* est *cengo-* : on peut admettre qu'on a dit en gaulois *cinges* pour *cenges*, *cingo-* pour *cengo-*. Comparez le latin *tinguo* « je trempe, je baigne », dont l'*i* tient lieu d'un *e* primitif conservé dans le grec τέγγω[3]. En gaulois l'*e* primitif du thème *cengo-* est conservé dans le composé *Es-cengo-latis*. On rencontre aussi ce thème sous l'Empire romain dans le surnom féminin *cinge* « marcheuse » d'une inscription de Nimes[4] et dans les composés *ate-cingo-* et *ex-cingo-*, formés le premier avec le préfixe *ate-* qui exprime l'idée de réitération et de renforcement, le second avec le préfixe *ex-* qui exprime l'idée de sortie, d'éloignement.

Ate-cingus « le grand marcheur » littéralement : « celui qui réitère la marche » est le surnom de Publius Titurius, fils d'un vétéran, mort l'an 29 de notre ère, comme nous le savons par l'épitaphe de ce vétéran, découverte à Milan[5]. *Ex-cingus* qui peut signifier « celui qui sort, qui part, pour attaquer l'ennemi » est très fréquent ; on a trouvé à Gap (Hautes-Alpes) l'épitaphe de T. Parridius, questeur des duumvirs du municipe de Briançon, et dont le grand-père s'appelait *Ex-cingus*[6] ; à Narbonne l'épitaphe

1. *Trion*, t. II, p. 286.
2. Brambach, 825.
3. Brugmann, *Grundriss*, t. II, p. 51 ; V. Henry, *Précis de grammaire comparée*, 2e édition, t. II, p. 36.
4. *C. I. L.*, XII, 3450.
5. *C. I. L.*, V, 5832.
6. *C. I. L.*, XII, 95.

d'Ofellius, affranchi d'*Ex-cingus*[1]; à Bordeaux une dédicace à Jupiter par *Es-cingus* (lisez *Ex-cingus*), fils de Bassus[2]; à Gargas (Vaucluse) le nom écrit en caractères grecs d'*Escinga* (pour *Ex-cinga*) Balovicunia[3]. La même notation défectueuse se rencontre dans la Gaule cisalpine : à Bruzolo (province de Turin, arrondissement de Suse), l'épitaphe d'*Es-cingus Quarti filius*[4]; à Suse même, un monument élevé en l'honneur de l'empereur Auguste, quelques années avant le commencement de notre ère, par plusieurs personnages qui avaient le gentilice Julius; un était certainement surnommé *Es-cingus*, deux autres avaient probablement le même surnom, un quatrième était fils d'*Es-cingus*[5]. Un *Es-cingus*, plus ancien d'un siècle au moins, a donné son nom à la station romaine d'[*E*]*scingo-magus* « champ d'*Escingos* », aujourd'hui Exilles, bourg situé en Piémont, dans l'arrondissement de Suse, où ont été découvertes les deux dernières inscriptions dont nous venons de parler. [*E*]*scingo-magus* paraît avoir existé dès l'an 100 avant notre ère. A cette date écrivait le géographe Artémidore d'Éphèse qui paraît avoir le premier dit qu'à *Es-cingo-magus* finissait l'Italie et commençait la Gaule[6]; d'Artémidore cette doctrine est passée chez Strabon[7], chez Pline[8], chez Agathémère[9] *Escingo-magus* n'est pas le seul composé dont *Ex-cingo-* ou *Es-cingo-* soit le premier terme. On trouve aussi *Ex-cingo-rix* ou *Es-ciggo-rix*, *Es-cengo-latis*, *Ex-cingo-marus*.

Vibio, fils d'*Ex-cingo-rix*, apparaît dans une inscription d'Aix en Provence[10]; *Es-ciggo-rix*, fils d'Ammon, fit une dédicace à Apollon qui a été trouvée à Remoulins (Gard)[11]; on a trouvé à

1. *C. I. L.*, XII, 5024; cf. 5025.
2. Jullian, *Inscriptions romaines de Bordeaux*, t. I, pp. 21-22.
3. Mowat dans les *Comptes rendus de l'Académie des inscriptions*, 1880, p. 260.
4. *C. I. L.*, V, 7221.
5. *C. I. L.*, V, 7243.
6. Mommsen, *C. I. L.*, t. V, p. 808.
7. Strabon, l. IV, c. 1, § 3, édition Didot, p. 148, l. 41.
8. Pline, l. II, § 244.
9. Agathémère, Γεωγραφίας ὑποτύπωσις, chap. 4, § 17, chez Didot-Müller, *Geographi graeci minores*, t. II, p. 477, l. 8.
10. *C. I. L.*, XII, 548 *a*.
11. *C. I. L.*, XII, 2988.

Nimes les noms en caractères grecs d'*Es-cingo-rix Kondilleos*[1]. *Ex-cingo-rix* paraît signifier « roi de ceux qui sortent pour attaquer l'ennemi »[2].

Es-cengo-latis, fils de *Veni-marus*, est le nom gravé dans une inscription du Ier siècle de notre ère à Aubagne (Bouches-du-Rhône)[2]; *latis* second terme de ce composé peut être identique au moyen irlandais *laith* « guerrier »; *Es-cengo-lati-s* est « le guerrier qui fait des sorties ». *Lati-*, thème de *latis* est le second terme d'*Arelate*, nom antique de la ville d'Arles, *Arelas* dans les derniers temps de l'Empire romain. *Arelate* est le neutre d'*Arelatis* employé adjectivement : *Arelati*, sous-entendu *tegos* ou *dûnos*, voulait dire en gaulois « maison ou forteresse d'*Arelatis* », c'est-à-dire du « guerrier éminent ».

Le nom d'*Ex-cingo-marus*, fils de Craxanius a été conservé par une inscription de Nimes[4]. Il paraît signifier « grand [guerrier] qui fait des sorties » ou « qui part ».

Le thème *ex-cingo-* a donné un dérivé *Ex-cingillus*, au féminin *Ex-cingilla*. *Ex-cingillus* était père d'*Ad-gonna* dont on a trouvé l'épitaphe à Nimes[5]; on a trouvé à Narbonne celle d'*Ex-cingilla*[6]. De ce dérivé on a tiré, à l'époque romaine, un gentilice : *Cn. Excengillius Soli-rigus* apparaît dans une inscription de Marguerittes (Gard)[7].

Il a existé aussi un gentilice *Cingius* tiré du thème *cingo-* sans préfixe. Deux frères du nom de *Cingius* ont fait, à Genève, une dédicace à Jupiter[8]. On a relevé l'épitaphe de *Cingius Justinus* à Salone en Dalmatie[9].

Le gentilice *Cingonius*, attesté par une inscription de Rome, a

1. Mowat dans les *Comptes rendus de l'Académie des inscriptions*, 1888, p. 259.
2. *C. I. L.*, XII, 602, Additions, p. 815.
3. *C. I. L.*, XII, 3577.
4. *C. I. L.*, XII, 3370.
5. *C. I. L.*, XII, 5008.
6. *C. I. L.*, XII, 3005.
7. *C. I. L.*, XII, 2591.
8. *C. I. L.*, III, 2279.
9. *C. I. L.*, VI, 14823.

dû un peu de notoriété à *Cingonius Varro*, sénateur sous Néron en 62[1] et qui, étant consul désigné, fut mis à mort par ordre de Galba en 69[2]. Il avait pris parti pour Nymphidius, autre prétendant à l'empire[3]. *Cingonius* signifie « fils de *Cingo, Cingonis* », en gaulois *Cingu, Cingonos*, dérivé du thème *cingo-*. C'est un des témoignages qui attestent l'importance croissante de l'élément gaulois à Rome dès le milieu du Ier siècle de notre ère. Afranius Burrus, préfet du prétoire de 52 à 63, était originaire de Vaison (Vaucluse)[4]. Avant lui, Valerius Asiaticus obtint deux fois l'honneur du consulat, la première fois avant 41, la seconde en 46[5]. Les célèbres jardins de Lucullus lui appartenaient et Messaline désirait les posséder; en 47, il fut condamné à mort principalement pour cette cause. Il était né à Vienne (Isère)[6].

VIII

Dumno-rix était, nous apprend César, un grand seigneur éduen; il avait le principat dans cette ville en l'an 58 avant notre ère[7]; il avait épousé la fille d'*Orgeto-rix*, grand seigneur helvète; il avait pris à bail les revenus de la cité éduenne, avait fait par là de gros bénéfices et s'était créé par ses largesses une clientèle nombreuse; il espérait obtenir le rétablissement de la royauté à son profit[8]. En 54, César le fit tuer[9].

Dumno-rix pourrait signifier « roi du monde »[10]. Le premier terme *dumno-* est identique au thème du substantif irlandais

1. Tacite, *Annales*, l. XIV, c. 45.
2. Tacite, *Histoires*, l. I, c. 6, 37.
3. Plutarque, *Galba*, c. 14-16, édition Didot, p. 1260-1262.
4. *C. I. L.*, t. XII, p. 825, Additions, n° 5842.
5. Klein, *Fasti consulares*, p. 33; Tacite, *Annales*, l. XI, c. 1.
6. Voir la notice qui lui est consacrée chez Pauly, *Real-Encyclopaedie*, t. VI, 2e partie, p. 2359.
7. *De bello Gallico*, l. I, c. 3.
8. *De bello Gallico*, l. I, c. 9, 18; l. V, c. 6.
9. *De bello Gallico*, l. V, c. 7.
10. *Revue celtique*, t. IX, p. 31.

domun = *dumnos*, génitif *domuin* = *dumni* « le monde ». Toutefois le thème *dumno*- paraît venir, par assimilation, d'un thème plus ancien *dub-no*- « profond », thème de l'adjectif gallois *dwfn* = *dubnos*, au féminin *dofn* = *dubna*. *Domun* « le monde » en irlandais semble être littéralement : « le profond » et, par extension, « le grand ». *Dubno-s* est dérivé, à l'aide du suffixe *no*-, d'une racine réduite DHUB dont on trouve la forme pleine dans le gothique *diups* = *deupa-s*, dans l'anglais *deep* et dans l'allemand *tief* « profond ». *Dumno-rix* signifierait donc « roi profond », c'est-à-dire « roi élevé, grand roi ». L'identité du thème *dumno*- (d'où l'irlandais *domun*) « monde » avec le thème *dubno*- (d'où le gallois *dwfn* « profond ») est établie par la comparaison du *Dumno-rix* de César avec le *Dubno-reix* ou *Dubno-rix* des monnaies et par les quatre faits analogues dont l'indication suit :

1° Le *Dumno-bellaunus*, roi des Bretons, qui serait venu demander l'appui d'Auguste[1], paraît identique au *Dubno-vellaunus* des monnaies de Grande-Bretagne[2] et il porte le même nom que que les *Dumnowallon*, *Dumwallon* et *Donwallon* du Cartulaire de Redon[3] ;

2° Le carnute *Con-conneto-dumnus* de César[4] avait le même nom que le père d'un *C. Julius Con-gonneto-dubni* [*filius*] qui nous est connu par une inscription de Saintes[5] ;

3° Le *Dumnacus*, qui, suivant Hirtius, commandait les *Andecavi* en 51[6], n'avait pas un autre nom que le *Dubnacus, Cobrovilli filius*, d'une inscription de Vienne (Isère)[7] ;

4° *Dumnus*, station romaine sur la route de Trèves à Mayence[8], est probablement un *cognomen* latin d'origine celtique signifiant

1. *Monument d'Ancyre*, 6, 2 ; *C. I. L.*, t. III, p. 798, 799.
2. *Revue celtique*, t. IX, p. 31.
3. *Cartulaire de Redon*, p. 74, 86, 129, 243, 333.
4. *De bello Gallico*, l. VIII, c. 3.
5. R. Cagnat dans la *Revue celtique*, t. IX, p. 82 ; Espérandieu, *Épigraphie romaine du Poitou et de la Saintonge*, p. 265, 266.
6. *De bello Gallico*, l. VIII, c. 26, 27, 29.
7. *C. I. L.*, XII, 2356.
8. Desjardins, *Géographie de la Gaule d'après la Table de Peutinger*, p. 116-117.

« profond » et employé comme nom de lieu ; il faut l'expliquer par *fundus*, sous-entendu. *Dumnus fundus* veut dire « propriété de *Dumnus* ». Du *cognomen* masculin *Dumnus* on doit rapprocher le *cognomen* féminin *Dubna* connu par trois inscriptions de Stirie, ou, pour nous servir d'un terme emprunté à la géographie ancienne, du *Noricum*[1].

Dumno-vellaunus et la variante *Dubno-vellaunus* doivent signifier « profondément bon, très bon ». Pour savoir ce que signifient *Con-gonneto-dubnus* et *Con-gonneto-dumnus*, il faudrait connaître le sens de *Con-gonneto-*. Tout ce que nous savons, c'est que de **Con-gonneto-s* qui a dû être un nom d'homme, on avait tiré successivement deux noms d'homme, **Con-gonnetios* d'abord, puis enfin *Con-gonnetiacos* qui était à la fin du IIe siècle avant J.-C. le nom du fils de *Bituitus*, roi des Arvernes. *Congonnetiacus* vécut exilé en Italie comme son père[2]. Une inscription du temps de l'Empire romain constate l'existence d'un autre *Con-gonnetiacus* à Bordeaux[3].

Dumnâcus et *Dubnâcus* sont des formules hypocoristiques qui représentent *Dumno-rix* et *Dubno-rix*, *Dumno-vellaunus* et *Dubno-vellaunus*, plus quelques autres noms analogues comme *Dubno-talus*, *Dumno-clevos* (?).

Dubno-talus est père de *Seno-viros* dans une inscription du Musée d'Épinal signalée par le général Creuly[4]. Ce nom veut dire « qui a le front profond, élevé, grand ». *Talo-s*, second terme de ce mot, est identique au gallois *tal* « front », qui existe aussi en breton.

**Dumno-clevos* est probablement la bonne orthographe du nom du tétrarque galate appelé Δομνέκλειος par Strabon[5]. Ce tétrarque était père d'*Adiato-rix*, protégé d'Antoine, et tué après

1. *C. I. L.*, III, 5265, 5360, etc.
2. Tite-Live, *Periocha* LXI, édition d'Otto Jahn, p. 67, l. 14-15. Comparez le gentilice *Congonius*, *C. I. L.*, V, 2413 et surtout le surnom *Congonnus* à Suze, *C. I. L.*, V, 7243 ; le nom de femme *Congonna* à Turin, *C. I. L.*, V, 7181.
3. Jullian, *Inscriptions romaines de Bordeaux*, n° 274.
4. *Revue celtique*, t. III, p. 166, col. 2 ; cf. p. 306, col. 2.
5. Strabon, l. XII, c. 3, § 6 ; édition Didot, p. 465, l. 13-15.

la bataille d'Actium. *_Dumno-clevos_ paraît un composé possessif signifiant « qui a une grande gloire, très glorieux ».

Dumnâcus, formule abrégée pour représenter _Dubno-talus_ et _Dumno-clevos_ comme _Dumno-rix_ et _Dumno-vellaunus_, n'est pas le seul dérivé de _Dumnos_. On trouve aussi *_Dumnu_ au génitif *_Dumnonos_, en moyen irlandais _Domnann_ ou _Domnand_. C'est un dieu ou une déesse dont le fils, appelé dieu de _Dumnu_, _Dê Domnand_, appartient à la classe des dieux ennemis dits _Fomori_[1]. De _Dumnon-_, thème de ce nom divin, on a tiré le dérivé _Dumnonio-_ qui paraît signifier « fils du dieu ou de la déesse _Dumnu_ » ; on peut comparer _Esuvius_, gentilice de l'empereur Tetricus qui régna sur la Gaule de 267 à 273. _Esuvius_, pour _Esu-io-s_ avec un _u_ euphonique, veut dire « fils du dieu _Esus_ ». La langue grecque a des formations analogues en grand nombre : Ἀπολλώνιος d'Ἀπόλλων, Ποσειδώνιος de Ποσειδῶν, Διονύσιος de Διόνυσος, etc.

Les _Dumnonii_, peuple établi sous l'Empire romain dans le promontoire de Grande-Bretagne que délimitent au nord le golfe de Bristol, au sud la Manche[2], sont les « fils du dieu » ou « de la déesse _Dumnu_ »[3]. On sait qu'une partie de ce peuple émigra sur le continent au v[e] siècle de notre ère. De là le nom de _Domnonia_ porté au IX[e] siècle par toute la Bretagne septentrionale, du Couesnon à la rade de Brest. La _Domnonia_ comprenait le nord du département d'Ille-et-Vilaine, les Côtes-du-Nord et le Finistère. Ce nom n'existe plus dans la géographie moderne de la France, mais le nom ethnique dont il dérive persiste reconnaissable, quoique bien déformé, en Angleterre, dans une partie de l'ancien territoire des Dumnonii, aujourd'hui comté de _Devon_.

La déesse ou le dieu _Dumnu_ a donné son nom au moyen âge à deux baies d'Irlande, l'une dans le comté de Sligo, l'autre près de Dublin ; ces deux baies s'appelaient chacune _Inber Domnand_. Un emploi géographique analogue d'un nom de divinité se trouve en Grande-Bretagne sous l'Empire romain : une baie s'ap-

1. Whitley Stokes dans la _Revue celtique_, t. XII, p. 129.
2. Ptolémée, l. II, c. 3, § 13 ; édition Didot, t. I, p. 103-104.
3. Cf. Rhys, _Hibbert lectures_, p. 597.

pelait *Belisama*[1] du nom d'une déesse qui en Gaule fut assimilée à Minerve[2].

Dubnos ou *Dumnos* est second terme dans plusieurs composés. Nous avons déjà donné *Con-gonneto-dubnus* ou *Con-gonneto-dumnus*. Nous citerons *Dago-dubnus*, *Ver-condari-dubnus*, *Ver-jugo-dubnus*.

Dago-dubnus est un fabricant de poterie. On conserve au Musée Britannique plusieurs exemplaires de sa marque[3]. *Dago-dubnus* signifie « profond, grand par la bonté ». *Dago-*, premier terme de ce mot, est aussi le premier terme du nom d'homme *Dago-vassus* « bon garçon », conservé par une inscription des environs de Coblenz (Prusse rhénane)[4]. A *Dago-vassus* comparez le composé irlandais *dag-duine* = **dago-dunios* « bon homme ». L'adjectif en irlandais *dag* veut dire « bon ». Ce mot en gallois a perdu sa gutturale : *da*.

C. Julius Ver-condari-dubnus fut le premier prêtre de l'autel d'Auguste dédié à Lyon le 1er août de l'an 10 avant J.-C.[5]. Le surnom de ce dignitaire gallo-romain paraît signifier « grand conducteur des citoyens ». Le préfixe *ver* et le dernier terme *dubnus* ont une valeur augmentative. La partie centrale du mot, *-condari-*, probablement pour *condario*, est un dérivé de *condo-s*, en irlandais *cond* qui veut dire « homme en jouissance de la plénitude des droits civils ». *Condos* existait en gaulois. C'est le second terme du nom *Seno-condus*, conservé par une inscription de Sainte Anastasie (Gard)[6]. *Seno-condus* veut dire « vieux citoyen ». *Condi* au génitif est le surnom d'un certain *Primius* dans une inscription de Saint-Paul-Trois-Châteaux (Drôme)[7]. C'est aussi le nom d'un potier dont la marque est conservée en An-

1. Ptolémée, l. II, c. 3, § 2, éd. Didot, p. 85, l. 1.
2. Orelli, nos 1431, 1965.
3. *C. I. L.*, VII, 1336, 395-397.
4. Brambach, 692.
5. Tite-Live, *Periocha* CXXXVII ; cf. E. Desjardins, *Géographie historique et administrative de la Gaule romaine*, t. III, p. 187.
6. *C. I. L.*, XII, 3029 ; cf. 3028.
7. *C. I. L.*, XII, 1734.

gleterre au Musée Britannique et au Musée d'York[1]. L'irlandais *Cond* « citoyen » est le nom d'un célèbre roi légendaire d'Irlande. Un prince fameux dans la littérature épique irlandaise s'appelait *Condla* mieux *Condle* = *Condollios*, nom d'homme trouvé dans une inscription romaine de Saalburg[2]. *Condollios* dérive de *Condollus* relevé dans des inscriptions de Wurtemberg[3] et *Condollus* dérive de *Condus*. *Condilleos* dans une inscription de Nimes et une variante de * *Condillius* qui explique Condillac (Drôme) et vient de **Condillos*, autre dérivé de *Condus*. De *Condus* ou mieux *Condos* dérive aussi *Condarios* formé comme : 1° * *equarios*, en vieil irlandais *echaire* « conducteur de chevaux » ; 2° *Loegaire*, nom d'homme irlandais, « conducteur de veaux » ; 3° *Conaire*, autre nom d'homme irlandais, « conducteur de chiens ». *Loegaire* et *Conaire* apparaissent dans la plus ancienne littérature de l'Irlande. Un exemple bien conservé du thème *condario-* nous est donné par le nom d'homme *Tar-condarius* ; *Tar-condarius* est un chef galate du 1er siècle avant notre ère[4]. Le préfixe *tar* a une valeur augmentative[5]. *Tar-condarius* veut dire « grand conducteur de citoyens » ; c'est un synonyme de *Ver-condari-dubnus*.

Ver-jugo-dubnus est le nom d'une divinité gauloise associée au dieu gréco-romain Apollon, dans une dédicace trouvée à à Amiens[6]. On sait qu'Apollon était l'expression d'une conception mythologique de même origine que celle à laquelle *Hêlios*, le Soleil, donnait son nom. *Hêlios* avait un char attelé de quatre chevaux. On aura probablement assimilé à cause de cet attelage *Ver-jugo-dumnos* à Hêlios et l'association de *Ver-jugo-dumnos* à Apollon en aura été la conséquence[7]. En effet *Ver-jugo-dumnus*

1. *C. I. L.*, VII, 1336, 342.
2. *Revue celtique*, t. VIII, p. 383.
3. Brambach, 1602, 1611.
4. César, *De bello civili*, l. III, c. 4 ; chez Strabon XII, c. 52, édition Didot, p. 486, l. 27 on trouve la mauvaise leçon Σαωκονδάριος.
5. C'est la valeur du préfixe *tra* en gallois ; *Grammatica Celtica*, 2e édition, p. 905.
6. Orelli, n° 2062.
7. Sur les rapports d'Apollon et d'Hêlios, voyez Roscher, *Ausführliches*

est le personnage « au très grand joug », le dieu remarquable par le grand joug auquel sont attachés les chevaux qui traînent son char. La première partie de ce terme mythologique *Ver-jugus* sert de surnom à un affranchi de L. Pompeius Hilarius dans une inscription de Valence (Drôme)[1]. *Ver-jugus* veut dire « qui a un grand joug ». Nous citerons encore *Rigo-ver-jugus* « l'homme au royal grand joug, » surnom de C. Julius dans une inscription de Saintes[2]. Le celtique avait un mot presque identique au latin *jugum*; ce mot devait être prononcé *iougo-n*, en vieux gallois *iou*, aujourd'hui *iau*, en breton moderne *ieo*, en sorte que la notation *Ver-jugo-dumnus*, *Verjugus*, *Rigo-ver-jugus* est défectueuse : on aurait dû écrire *Ver-jougo-dumno-s*, *Ver-jougo-s*, *Rigo-ver-jougos* : on trouve de même *u* pour *ou* dans *Uxellodunum* pour *Ouxello-dunum*. La diphtongue *ou* est étrangère à la langue latine au temps où les Romains sont maîtres de la Gaule.

De la comparaison de tous ces composés, il paraît résulter que le thème *dubno-* ou *dumno-* en gaulois signifie proprement « profond », par extension « élevé, grand », et que *Dumno-rix* doit comme *Dubno-rix* être traduit par « grand roi ». Pour le thème *dumno-* le sens dérivé « monde » qui est constaté en Irlande ne paraît pas avoir pénétré dans les composés gaulois.

Donc le premier terme de *Dumno-rix* est un adjectif qui s'accorde avec le second terme, comme dans *Cluto-rix* et *Seno-rix*.

Cluto-rix veut dire « roi célèbre » ce nom au cas indirect *Clutorigi* est employé avec fonction de génitif dans une inscription chrétienne de Grande-Bretagne[3]. *Clutos*, en grec κλυτός, est originairement le participe passé d'un verbe qui signifie « entendre »; *clutos* veut dire proprement « entendu », par extension « celui dont on entend beaucoup parler, célèbre ». Sa forme en vieil et moyen irlandais est *cloth* qui signifie « célèbre ». En irlandais

Lexicon der griechischen und rœmishen Mythologie, t. I, col. 1956; sur le char d'Hélios, *ibid.*, col. 2005-2010.

1. *C. I. L.*, XII, 1770, *Verjucus* doit être corrigé en *Verjugus*.

2. Allmer, *Revue épigraphique*, t. II, p. 442, n° 780; Espérandieu, *Épigraphie romaine du Poitou et de la Saintonge*, p. 27.

3. Hübner, *Inscriptiones Britanniae christianae*, n° 97.

moderne, ce mot est devenu substantif et son sens est « réputation, louange ». En gallois moderne *clutos* est devenu *clod*; c'est comme en irlandais moderne un substantif, et ce substantif signifie « gloire ». Mais dans le composé *Cluto-rix*, le premier terme paraît être encore un adjectif; on doit expliquer de la même manière ce terme dans le gallois du XII[e] siècle où *Cluto-rix* devient *Clot-ri*[1]. Ce nom existait chez les Germains comme dans le monde celtique. Ainsi Grégoire de Tours raconte comment Clovis eut pour auxiliaire contre les Visigoths à la bataille de Vouillé en 507, *Chlode-ricus*, fils du roi des Francs ripuaires et comment deux ans plus tard il le tua pour s'emparer de ses trésors et de son royaume[2]. On conserve à Trèves l'épitaphe d'un *vicarius*, c'est-à-dire du lieutenant d'un comte : elle date de l'époque mérovingienne ; ce *vicarius* s'appelait *Hlode-ricus*[3] = *Clutó-rico-s*. L'adjectif *clutos* n'existe en germanique que dans les noms composés comme celui-ci ou comme *Chlodo-vĕchus* « Clovis ».

Seno-rix. On a conservé à Aix-les-Bains (Savoie) l'épitaphe de *C. Valerius Camulatus,* fils de *Seno-rix*[4]. *Seno-rix* veut dire « vieux roi ». Le premier terme est l'adjectif irlandais *sen*, en breton *hen* « vieux ». *Seno-rix* a deux synonymes dans chacun desquels le second terme est, comme dans *Seno-rix*, un substantif que *seno-* qualifie.

Seno-maglus « vieux prince » nous est connu par une inscription chrétienne de Grande-Bretagne[5]. Dans une autre inscription chrétienne de la même île, on trouve ce nom écrit moins exactement au génitif *Sene-magli*[6]. Le nom d'homme gallois correspondant est *Hen-fael*[7].

1. *Liber landavensis*, p. 169; *Grammatica Celtica*, 2[e] édition, p. 98; cf. Rhys, *Lectures*, 2[e] édition, p. 398, 405.
2. Grégoire de Tours, *Historia Francorum*, l. II, c. 37, 39; édition Arndt, p. 101, l. 15 ; p. 103, l. 20.
3. Le Blant, *Inscriptions chrétiennes*, n° 261 ; t. I, p. 369.
4. *C. I. L.*, XII, 2480.
5. Hübner, *Inscriptiones Britanniae christianae*, 92 ; Rhys, *Lectures*, 2[e] édition, p. 287.
6. Hübner, *ibid.*, n° 157; Rhys, p. 372.
7. Loth, *Chrestomathie*, p. 47.

De *Seno-donnus*, je ne puis citer comme certaines que des formes féminines : à Bordeaux, l'épitaphe de *Seno-donna*, fille de *L. Secundius Cintu-cnatus*[1], et celle de *Cintusma*, fille de *Seno-donna*[2]. Mais le nom écrit *Senodon* sur plusieurs monnaies gauloises doit probablement être lu *Seno-donnos*[3]. M. Jullian a fait observer sur *Seno-donna* que le second terme *donna* est le féminin de *Donnos*, nom d'un roi des Alpes cottiennes; *Donnos* fut père de *C. Julius Cottius*, préfet des Alpes cottiennes sous le règne de l'empereur Auguste[4]. Le nom de *Donnus* a été porté par des personnages moins illustres, tel le père d'un certain Fronton dont l'épitaphe est au Musée de Nimes[5]; tel le père d'une certaine *Sacira* dont on a trouvé l'épitaphe en Italie, près de Côme[6]. Tels les *Donnus* qui ont donné leur nom à Deneuvre (Meurthe-et-Moselle) et à Châtel-Deneuvre (Allier), deux villages qui sont d'anciens *Donno-briga*. On lit aussi le nom d'homme *Donnus* sur deux monnaies gauloises[7]. *Donnus*, ou mieux *Donnos* paraît identique à l'irlandais *donn* qu'au XVI[e] siècle O'Davoren expliquait par *uasal* « noble », par *brithem* « juge », et par *righ* « roi ». *Seno-donnus* veut donc dire « vieux prince »; tel serait le sens qu'on obtiendrait si on lisait *Seno-donnos*, la légende *Senodon* des monnaies gauloises citées plus haut[8]. *Seno-donnus* peut être être mis en regard de *Mati-donnus*, « bon prince », dans une inscription de Langres[9].

Outre le thème *donno-* représenté en irlandais par *donn* « noble, juge, roi », il pouvait y avoir en gaulois un autre thème *donno-* identique à celui de l'irlandais *donn* « brun ». On peut, à la ri-

1. Jullian, *Inscriptions romaines de Bordeaux*, n° 176.
2. Jullian, *ibid.*, n° 232.
3. Muret, *Catalogue des monnaies gauloises*, n[os] 7181-7184.
4. *C. I. L.*, V, 7231, 7232 Son nom a été changé par les copistes de Strabon, l. IV, c. 6, § 6; édition Didot, p. 170, l. 4. Il est aussi question de lui chez Ovide, *Ex Ponto*, l. IV, *Epist. VII*, v. 29.
5. *C. I. L.*, XII, 3501.
6. *C. I. L.*, V, 5335.
7. Muret, *Catalogue des monnaies gauloises*, n[os] 5786-5802.
8. Muret, *ibid.*, n[os] 7181, 7184.
9. Mowat dans la *Revue archéologique*, XVI (1890), p. 48.

gueur, reconnaître le second de ces deux *donno-* dans le premier terme du composé *Donno-tauros* pour *Donno-tarvos* « taureau noble, royal », ou peut-être « taureau brun », surnom d'un Gaulois des environs de Viviers (Drôme), *Gaius Valerius Donnotaurus*, prince de la cité des *Helvii*, tué en combattant pour les Romains l'an 52 avant J.-C.[1]. Ce surnom est identique à celui d'un taureau qui, dans la grande épopée irlandaise du *Tain bo Cuailnge*, joue un rôle analogue à celui d'Hélène dans l'*Iliade*. Ce taureau était le *Donn* de Cuailnge qu'on a traduit par le « brun » de Cuailngé et qu'on devrait peut-être plutôt rendre par « noble taureau, taureau royal de Cuailngé » en adoptant le premier des deux sens du thème *donno-*. On se demandera si les légendes épiques de Irlande étaient connues en Gaule au Ier siècle avant notre ère. C'est une question à étudier.

Donnos a eu plusieurs dérivés : *Donnaucus*, nom d'un potier dont on a trouvé plusieurs fois la marque en Grande-Bretagne[2]; *Donnilaus* = *Donnilavos* (dérivé lui-même d'un plus ancien *Donnios*), nom d'un chef galate au milieu du Ier siècle avant notre ère[3]; *Donnios* employé comme gentilice dans des inscriptions de l'Italie septentrionale[4] et de la Gaule[5].

Mais revenons à *Seno-donnus* et aux autres composés dont *Seno-* est le premier terme. De ces composés, outre les deux déjà cités, *Seno-rix, Seno-maglus*, nous donnerons quatre exemples : un nom de lieu *Seno-magus* et les trois noms d'homme *Seno-condos*, *Seno-viros*, *Seno-rucco-s*.

Seno-magus veut dire « vieux champ ». C'était une station romaine située sur le territoire de Saint-Paul-Trois-Châteaux (Drôme). Elle est connue par la Table de Peutinger[6]. *Sino-magus* « vieux champ, champ depuis longtemps cultivé », est l'opposé de

1. *De bello Gallico*, VII, 65.
2. *C. I. L.*, VII, 1336, 433, 434.
3. *De bello civili*, III, 4.
4. *C. I. L.*, V, 1052 *b*, 1295, 4421, 5596.
5. *C. I. L.*, XII, 647, 1082, 1761, 1962, 1955.
6. Desjardins, *Géographie de la Gaule d'après la Table de Peutinger*, p. 328 ; Longnon, *Atlas historique*, p. 31.

Novio-magus « champ nouveau, champ depuis peu défriché », nom de lieu plus fréquent et qui est devenu Noyon (Oise), Nijon (Vosges), Nimègue (Pays-Bas), Neumagen (Prusse rhénane)[1].

Seno-condos « vieux citoyen » a déjà été cité. Ce nom est connu par deux inscriptions, l'une du Musée de Mayence[2], l'autre de Sainte-Anastasie (Gard)[3] dans laquelle on lit aussi le dérivé *Senu-condius*.

Seno-viros « vieil homme » apparaît au génitif *Senoviri* dans des épitaphes de Nimes[4] et de Dijon; on en signale aussi des exemples au Musée de Nancy et d'Épinal[5].

Seno-ruccos, au génitif *Seno-rucci*, est le père de Caunus dans une épitaphe trouvée à Bordeaux[6]. Le thème *rucco-* du second terme explique le dérivé irlandais *rucce* = **ruccia* « honte ». *Seno-ruccos* paraît donc signifier « vieux honteux, timide, embarrassé ».

Les cinq noms d'homme composés, *Seno-rix, Seno-maglos, Seno-condos, Seno-viros, Seno-ruccos*, pouvaient être remplacés par le dérivé familier *Senâcos*, en irlandais *Senach, Seanach*.

L'épitaphe d'un prêtre chrétien nommé *Senâcus* a été trouvée en Grande-Bretagne et paraît remonter aux environs de l'année 500[7]. Le même nom se rencontre en Irlande; ainsi un *Senach*, évêque, mourut en 587[8].

Des faits que nous venons de réunir, il résulte qu'il y avait en gaulois un adjectif *seno-s* « vieux », qui pouvait être employé comme premier terme de composé, le second terme étant un nom. *Seno-rix* « vieux roi », est un composé de cette catégorie; *Cluto-rix* « roi célèbre » offre également l'exemple d'un adjectif, premier terme d'un composé dont le second terme est un nom. *Dub-*

1. Longnon, *Atlas historique*, p. 30.
2. Brambach, 1330.
3. *C. I. L.*, XII, 3029.
4. *C. I. L.*, XII, 3584.
5. Lejay, *Inscriptions antiques de la Côte-d'Or*, n° 98.
6. Jullian, n° 95.
7. Hübner, *Inscriptiones Britanniae christianae*, n° 141; Rhys, *Lectures*, 2e éd., p. 366.
8. *Annals of Ulster*, édition Hennessy, p. 72.

no-rix ou *Dumno-rix* « grand roi, roi élevé », littéralement : « roi profond », est un mot formé de la même façon.

Il nous semble avoir montré par ces exemples qu'on peut aujourd'hui déterminer, à l'aide des langues néo-celtiques, le sens d'une partie des noms gaulois que nous ont conservés les textes antiques. Le lecteur appréciera si nous sommes victimes d'une illusion[1].

H. d'Arbois de Jubainville.

1. [Ce chapitre est extrait d'un volume que notre savant collaborateur vient de publier à la librairie Bouillon, sous ce titre : *Les noms gaulois dans César*.]

ÉTUDE

SUR

LES MYSTÈRES AU MOYEN AGE

LA MISE EN SCÈNE

I

Les origines des Mystères.

Le théâtre en France est né dans l'Église; ses commencements se confondent avec les cérémonies liturgiques qui, pour la plupart, ont tous les caractères de représentations scéniques. La messe elle-même n'est-elle pas un drame avec dialogue, mimique et costume, la tragédie par excellence, celle de la mort de l'Homme-Dieu; et la procession symbolique du dimanche des Rameaux ne simule-t-elle pas l'entrée de Jésus à Jérusalem avec une mise en scène théâtrale [1]?

Le christianisme, en se propageant dans les Gaules, au moment de l'administration romaine, s'efforça de proscrire par ses apôtres les représentations théâtrales que le monde romain avait répandues dans tout le pays soumis à sa domination. Peut-être l'Église ne parvint-elle pas à détruire complètement les vestiges

1. Nous n'avons pas ici à reproduire l'histoire littéraire des Mystères qui ne rentre nullement dans notre sujet; du reste, cette histoire n'est plus à faire; elle a été magistralement traitée par M. Petit de Julleville dans son ouvrage : *Les Mystères*. Paris, Hachette, 1880, 2 vol.

Une grande partie des détails qui vont suivre sont empruntés à cette étude. Nous pouvons ajouter que M. Petit de Julleville a bien voulu en outre nous donner, de la façon la plus obligeante, les renseignements que sa vaste érudition avait réunis sur le sujet qui nous intéressait.

de l'antiquité ; mais les invasions du IVe et du Ve siècles les anéantirent partout, en couvrant le monde entier de barbarie et d'ignorance. Il semblait que toute civilisation eût été submergée comme par un déluge, et que, semblable à une arche de Noé, la religion chrétienne subsistât seule dans ce monde bouleversé, conservant, à travers la destruction générale, les produits du génie humain : sciences, arts, littérature, industrie, application de l'intelligence aux besoins de l'humanité.

Alors l'Église n'usa pas seulement de son influence, de sa puissance, de ses richesses et des intelligences nombreuses que comptaient ses rangs, pour produire à son seul profit. Ce qu'elle avait amassé, elle le fit servir à répandre, autant qu'elle le pouvait, un peu de civilisation au milieu du monde accablé ; elle devint la sauvegarde des populations sans cesse maltraitées. Puis, non contente de satisfaire aux nécessités matérielles du peuple, elle chercha par des distractions à l'intéresser et à l'amuser.

Comprenant combien le théâtre pouvait être utile à la propagation de ses principes et à l'extension de son influence, elle le rétablit d'abord dans la liturgie par les cérémonies pompeuses du culte avec appareil scénique, et plus tard, dans des cérémonies annexes dirigées et organisées par ses ministres[1].

Cet état de choses dura jusqu'au XIIIe siècle, époque où un grand roi progressiste et essentiellement révolutionnaire pour son temps, saint Louis, fit sortir des couvents et des églises, pour les répandre dans la société civile, les connaissances multiples dont la religion conservait le monopole, et consacra ce grand mouvement de profusion intellectuelle par des lois, dont quelques-unes ont établi à jamais l'industrie française.

Sous l'influence de saint Louis, le drame se sépara définitivement de l'Église. Il resta, il est vrai, l'attribut des corporations plus souvent encore religieuses que laïques ; mais peu à peu, il quitta son côté exclusivement liturgique et au XVe siècle, il prit

1. Voir E.-M. Luzel, *Sainte Tryphine et le roi Arthur*. Quimperlé, 1863, in-8°, page XXIV.

dans la vie sociale une importance considérable, donnant ainsi naissance au théâtre moderne en France.

Les plus anciens drames, qui nous paraissent être du xe ou du xie siècle, sont des proses dialoguées, chantées à l'office d'un saint ou à l'occasion d'une fête. Les plus connus sont les *Noëls* ou le *Drame du Pasteur*; les détails de la mise en scène de l'un d'eux ont été conservés par Du Cange[1] :

« Que la crèche soit disposée derrière l'autel et que l'image de sainte Marie y soit placée. D'abord qu'un enfant devant le chœur, dans un lieu élevé, figurant un ange, annonce la Nativité du Seigneur, à cinq chanoines ou à leurs vicaires représentant les pasteurs; à l'appel de l'ange ils entrent par la grande porte du chœur, traversent le chœur par le milieu, vêtus de la tunique et de l'amict. »

Le drame est alors bien plus lyrique que dramatique. Vers la même époque, certaines leçons insérées dans les offices sont chantées par des voix différentes; ces leçons reproduisent souvent les prophéties qui annoncent le Christ[2]. Les chanteurs se munissent d'un insigne qui les caractérise : « Moïse, par exemple, avec les tables de la Loi à la main et des cornes dorées sur la tête, Abacuc avec une besace, David avec une couronne et un manteau royal[3] ».

Lorsqu'ils ont à réciter leurs parties « ils sortent d'un endroit caché, à l'appel d'un évocateur, viennent dire leur morceau et défilent ensuite processionnellement[4] » ; on va bientôt plus loin : lorsque Balaam paraît dans ces cérémonies, il chante ses prophéties, « il apparaît dans l'église sur une ânesse; l'ange lui barre le chemin ; un enfant caché sous la longue housse de l'ânesse répond pour elle : voilà une scène déjà bien voisine du drame »[5].

1. Verbo : *Pastor*, reproduit par Petit de Julleville, *passim*.
2. Voir Marius Sepet, *Les Prophètes du Christ*, Paris, 1878, in-8°.
3. *Bibliothèque de l'École des chartes*, t. XL, p. 78. Rapport du Concours des antiquités de la France (partie consacrée au livre précité de M. Marius Sepet) de l'année 1878, par M. Gaston Paris.
4. *Ibid.*
5. *Bibliothèque de l'École des chartes*, Rapport de M. Gaston Paris, *passim*.

On représente aussi dans l'Église « la fournaise où les étoupes font une grande flamme au milieu de laquelle les trois jeunes Israélites chantent leur cantique pendant qu'à côté d'eux apparaît le Fils de Dieu »[1].

Nabuchodonosor, assis sur son trône, préside à l'exécution de ses ordres.

D'abord enfermée dans le chœur, « la représentation s'empare bientôt de la nef ; elle sort même de l'église et s'appuie au porche ; le chœur restant encore à l'intérieur l'accompagne de chants liturgiques »[2].

De siècle en siècle, les représentations prennent plus d'ampleur. Au XIIe apparaît le *Drame des Vierges* où, pour la première fois, nous voyons un décor construit : celui d'une gueule de dragon figurant l'enfer.

La première représentation qui nous paraît sortie de l'église est celle du *Drame d'Adam* : il se joue sous le porche des cathédrales, par conséquent à la porte même de l'église[3] ; la foule est

Voir aussi : *Ordinarium novum secundum usum ecclesiæ Cenomanensis*, reproduit dans Dom Piolin, *Recherches sur les Mystères représentés dans le Maine*. Angers, 1858, pages 7 et 8.

Dom Martène, *De antiquis Ecclesiæ ritibus*, t. III, col. 482.

Charles de Beaurepaire, *Nouveau Recueil de notes historiques et archéologiques concernant le département de la Seine-Inférieure et plus spécialement la ville de Rouen*. Rouen, 1888, in-8°.

Procès-verbal de la visite archiépiscopale des chapelles de la métropole en 1609, par Mgr de Joyeuse, p. 394. XXI. Chapelle de la Trinité, dite des Brienchons, dite aussi de Notre-Dame-du-Jardin ou des Jardins...

Dès 1436, la confrérie du Jardin avait son siège dans cette chapelle où se trouvait figuré en peinture ou en sculpture, un jardin avec des fleurs, pour servir de scène au trépas de la Sainte Vierge et à la représentation du *Mystère de l'Assomption*.

En 1506 le chapitre interdit l'usage de faire paraître, dans cette chapelle, à l'occasion de la fête de l'Assomption, des hommes habillés à l'instar des apôtres et des diables avec masques et marmousets.

Le chanoine Guill. Carrel, dans le contrat de fondation de cette chapelle daté du 26 janvier 1413, parle de « l'autel de la chapelle de la Trinité où l'on fait le Mystère de l'Assomption de N.-D. ».

1. *Ibid.*, M. Gaston Paris, *passim*.

2. *Ibid.*

3. M. Albert Réville, dans un article de la *Revue des Deux-Mondes*, du 1er juillet 1868, dit qu'à Tours on représenta un Mystère dont le Paradis terrestre était sur le porche et le Paradis dans l'église. Mais il ne cite pas de source.

devant la scène, sur la place; il y a déjà des intermèdes de démons qui, entre temps, exécutent des farces et parcourent les rangs pressés des assistants pour les égayer d'un bon mot ou d'une pitrerie.

Dans le *Drame d'Adam*, on trouve l'apparition d'un serpent machiné, grimpant sur un arbre; puis on relève des détails de mise en scène, comme celui où l'auteur recommande à l'acteur qui figure Abel d'avoir sous ses vêtements une marmite sur laquelle il recevra les coups que doit lui infliger son frère.

Le XIIIe siècle voit naître un auteur de talent *Jean Bodel d'Arras* qui fait un *Mystère* connu sous le nom de *Jeu de Saint-Nicolas* [1] : certaines de ses parties relatives aux Croisades, entre autres un récit de la bataille de Mansourah, sont restées un monument, égal en valeur, à la *Chanson de Roland*. Outre une grande élévation de pensée, il y a dans le drame de Bodel, un sentiment vivant de réalisme qui allie, avec goût, l'exposition émouvante des malheurs des Croisés, à une peinture exacte des mœurs et des habitudes du temps où vivait l'auteur. Au point de vue littéraire, l'œuvre de Jean Bodel peut être considérée comme ce qu'il y a de plus élevé dans le cycle des Mystères du moyen âge; malheureusement nous ne connaissons pas la mise en scène de son drame; pourrions-nous même affirmer qu'il a été joué?

Les Mystères des *Miracles de Notre-Dame* [2], connus aujourd'hui au nombre de quarante succèdent, au XIVe siècle, au *Jeu de Saint-Nicolas*. Les corporations religieuses ne sont plus seules à les jouer et l'on voit déjà, quoique rarement encore, des laïques les représenter. Les drames des *Miracles de Notre-Dame* [3] mettent

1. Bibl. nat., ms. f. fr. 25566, folio 68 et Petit de Julleville, *passim*, tome Ier, page 3.

2. Comme renseignements sur les Mystères du XIVe siècle, on peut se rapporter aux *Documents concernant l'histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut avant le XVe siècle*, par M. le chanoine Dehaisnes, tome II, page 534 : Comptes de la fabrique de la cathédrale de Cambrai en 1375-1376 rendus par Étienne de Mauléon, doyen. Ces comptes sont tirés des *Archives départementales du Nord*, n° 20.

3. Bibl. nat., mss. f. fr., 2 vol. petit in-folio, nos 810 et 820, publiés par Gaston Paris et Ulysse Robert pour la Société des anciens textes.

en jeu un événement miraculeux produit par l'intervention de la Vierge. Cette intervention se manifestait par un effet de truc que l'on appelait alors *secret*. Dans les pièces de Notre-Dame, la Vierge descend, à un moment donné, du Paradis, escortée d'anges ou de saints, et arrive sur la scène au milieu des acteurs qui sont des mortels. Déjà apparaissent, sur l'estrade, des cortèges de princes, de princesses avec leur cour et leurs sergents d'armes [1].

Ces Mystères ont tous un appareil religieux, c'est-à-dire qu'on y voit naturellement la Vierge, Dieu le Père et les anges, et que le Paradis y existe toujours : mais le sujet des pièces est souvent emprunté aux romans; comme de nos jours on met en action dialoguée un récit d'imagination, dont l'idée première est empruntée à l'histoire ou même dont l'intrigue est de pure invention. Parmi les romans de chevalerie mis au théâtre à cette époque on peut citer *Grisélidis* ou *Robert-le-Diable*.

On peut citer aussi comme un monument curieux de la littérature dramatique de l'époque, un Mystère en langue provençale qui met en action la curieuse légende de sainte Agnès. La partie lyrique et féerique du drame y est considérablement développée; le réalisme le plus brutal se manifeste dans sa mise en scène très rudimentaire encore, et des trois parties qui composent le Mystère, le jugement, le lupanar et le martyre, la première, celle qui devait le plus frapper l'imagination des spectateurs, comme aujourd'hui l'acte de la cour d'assises dans les mélodrames du boulevard, y tient la plus grande place [2].

II

Les Mystères à leur apogée.

Vers la fin du XIVe siècle et le commencement du XVe, les

1. Petit de Julleville, *passim*, tome I, p. 121.
2. Voir Léon Clédat, *Le Mystère provençal de Sainte-Agnès* dans la *Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome*, année 1877, 1er fascicule, p. 271. Paris, Ernest Thorin.

Mystères se représentent partout. Avec les confréries et les corporations, ils prennent un caractère séculier et deviennent le grand amusement de la fin du moyen âge[1].

Ce développement particulier tient à des causes morales particulières; la société civile a progressé depuis saint Louis: elle a produit des savants illustres; l'industrie est alors son apanage et l'art de penser n'est plus le monopole de l'Église. Celle-ci, par suite, n'a plus l'influence qu'elle possédait après les invasions barbares; ses cérémonies ne sont plus pour les peuples ni pour les rois d'un intérêt aussi poignant; elle ne tient plus dans sa main les amusements. Aussi les cherche-t-on ailleurs. Longtemps on en a été privé; il semble qu'avec l'épanouissement du xv[e] siècle, il ait passé en France comme un souffle irrésistible de plaisir et d'amusement. La guerre de Cent ans sévit, le peuple meurt de faim, les bandes de soudards se pillent et s'égorgent entre elles et surtout égorgent et pillent le malheureux peuple; cela n'empêche pas de s'amuser ou de chercher à s'amuser du haut en bas de l'échelle sociale. A vingt-deux ans Charles VI est usé par les plaisirs; son fils perd son royaume au milieu des fêtes et les populations, avides de spectacles scéniques, s'imposent toutes sortes de privations et de travaux pour assister aux représentations.

Le public vient y chercher des distractions qu'il faut lui rendre de plus en plus attrayantes. La soldatesque devenue si nombreuse, à cause de la guerre, porte ses habitudes d'impiété dans l'auditoire. La jeunesse frivole s'y rend comme à un lieu de plaisir, et les courtisanes à ceinture dorée vont y étaler leur élégance en guise d'enseigne[2].

Le luxe est arrivé alors à un développement qui, depuis, n'a jamais été réalisé même aux fêtes fastueuses de Versailles. Les acteurs déploient une somptuosité inouie sur la scène, et l'auditoire, composé quelquefois de souverains, de princes, de seigneurs, de riches bourgeois, de femmes de toutes conditions vêtues de

1. Petit de Julleville, *passim*, tome I[er], p. 121.
2. Du Méril, *Origines latines du théâtre moderne*, Paris, 1849, in-8°, page 75.

leurs plus beaux atours, lutte d'ostentation avec les artistes qui sont sur la scène. On cherche à écraser son voisin et à faire parade de sa richesse, de sa beauté, de son luxe. Les Mystères sont des réunions mondaines par excellence, d'une vogue excessive, que l'on ne peut mieux comparer aujourd'hui qu'aux assemblées des champs de courses. L'attrait de ces spectacles est tel, que les villes où on joue les Mystères sont abandonnées pendant tout le temps que dure la représentation. Les municipalités recommandent à son de trompe de bien clore les maisons ; on double les guetteurs du beffroi et les gardes des portes qui restent ouvertes ; car on ferme celles dont le service n'est pas indispensable ; hormis ces gardes, personne ne peut porter d'armes ou de bâtons. On décrète également à son de trompe que le chômage est obligatoire et il est ordonné de ne pas plus travailler qu'en un jour férié. Tout le monde, alors, ferme boutique à l'exception des bouchers, boulangers, pâtissiers et marchands de vin que la municipalité invite à se bien fournir de vivres et de rafraîchissements, afin d'établir des comptoirs aux abords du spectacle où les assistants pourront festoyer pendant et après la représentation. La porte du théâtre est gardée par plusieurs sergents chargés de la police et du maintien de l'ordre. Les autorités recommandent aussi « que nulles femmes ayant petis enfans ne les portent au dit jeu, ains les laissent en bonne seureté et garde en leur maison ». Comme la fête se prolonge durant la nuit, les citoyens doivent allumer des lanternes aux fenêtres pour permettre à la foule de circuler malgré l'obscurité. Dans le nord de la France, à chaque représentation, l'évêché fait publier au prône de chaque paroisse un décret pour changer l'heure de l'office, de façon à ce que les fidèles puissent assister au service religieux et ne pas manquer la représentation des Mystères[1].

Si l'on donne encore comme auparavant des spectacles appropriés aux fêtes que l'on célèbre à certaines dates, on joue aussi

1. *La Vie municipale au xve siècle dans le nord de la France*, par le baron de Calone, Paris, Didier, 1880, p. 114 et suiv.

durant plusieurs jours, souvent même durant plusieurs semaines, tantôt des représentations ou drames empruntés à la vie ou à la légende du saint, patron de la ville, tantôt des pièces d'un ordre plus général, empruntées soit au Nouveau soit à l'Ancien Testament, soit surtout à la vie de Jésus-Christ. Sur ce dernier sujet, on compose le drame par excellence, celui de la *Passion*, qui se joue partout et à tout moment. La multiplicité des représentations du Mystère de la *Passion* introduisit en France l'établissement d'un théâtre permanent, qui devint peu à peu quotidien [1].

Au milieu du xv[e] siècle, les Mystères sont à leur apogée : ils confinent à la religion par leurs origines, à l'histoire et à l'actualité par leur développement. C'est maintenant qu'il convient d'étudier leur mise en scène à ses différents points de vue.

Nulle part, les drames religieux n'ont autant de vogue que dans les États du roi René d'Anjou. Malheureux à la guerre comme dans la politique, et d'ailleurs passablement philosophe, il trouve dans la culture des lettres et des arts, des compensations à ses malheurs. Tout en se livrant à la peinture et à la littérature, il encourage le théâtre. Durant son règne et même après sa mort, la Provence et l'Anjou sont sans cesse occupées aux Mystères. En 1474, le *Mystère de Sainte-Barbe* à Laval est d'un tel intérêt que le Parlement de Paris s'y rend au complet pour « s'en esbaudir » [2].

Le bon roi de Sicile assiste aux représentations ; il s'occupe de la mise en scène et souvent paie les frais qu'elles entraînent.

1. *Journal des savants*, année 1846, page 12, article de M. Magnin sur le théâtre français au moyen âge et L.-G.-N. de Monmerqué et Francisque Michel, *Le théâtre français au moyen âge d'après les manuscrits de la Bibliothèque du roi*. Paris, Firmin Didot, 1839, in-8°.

On peut citer, à côté de la *Passion*, le *Mystère des Actes des Apôtres*, par les frères Greban comme presque aussi populaire. Voir *Les Greban et les Mystères dans le Maine*, par Henri Chardon. Paris, Champion, 1879, p. 16 et 17, d'après le ms. n° 6 de la Bibliothèque du Mans.

Nous sommes heureux de pouvoir adresser à M. Chardon nos meilleurs remerciements pour les précieux renseignements qu'il nous a mis à même de nous procurer.

2. Dom Piolin, *Recherches sur les Mystères représentés dans le Maine*. Angers, 1858, p. 51.

Tandis que René d'Anjou propage les Mystères, tandis qu'à Paris les Confrères de la Passion ou les Enfants sans-soucis jouent dans des salles privées, les ducs de Bourgogne, au contraire, encouragent les entremets et les ballets et créent un théâtre d'un autre genre qui donnera naissance, plus tard, à l'opéra.

Là où René d'Anjou assiste aux Mystères, les représentations sont, grâce à sa munificence, somptueuses et la mise en scène splendide. Peut-être n'en a-t-il pas toujours été ainsi, et plusieurs historiens modernes affirment que si la pièce se donne dans quelque pauvre bourgade, l'échafaud sur lequel montent les acteurs n'a aucune décoration et porte seulement des écriteaux indiquant les lieux où se passent les différentes scènes[1].

Nous n'avons pas pu contrôler leur dire : tout, au contraire, croyons-nous, prouve que les Mystères ont toujours été représentés avec un grand luxe de mise en scène, qui constituait même le seul intérêt qu'ils pouvaient avoir.

Le chapitre suivant, qui traite de l'organisation des théâtres, nous montrera que les représentations eurent surtout lieu dans les villes riches où la municipalité, le clergé, les bourgeois, les princes et même les rois contribuaient aux dépenses et que, dans ces conditions favorables, les Mystères devinrent de considérables entreprises.

III

La disposition du théâtre.

Les préparatifs de certains Mystères, joués dans de grandes villes de province, duraient plus d'une année[2]; on élevait les estrades sur une grande place, dans une plaine, ou même à l'extrémité d'une rue spacieuse, surtout si elle était en pente. Tous

1. Morice, *Histoire de la mise en scène*. Paris, 1836, p. 32 ; Ludovic Celler, *Les décors, les costumes et la mise en scène*. Paris, 1869, p. 3.

2. Morice, *passim*, p. 119. Le *Mystère des trois Doms* à Romans demanda dix mois de travail et coûta 1,737 florins.

les endroits, d'où l'on pouvait voir le théâtre, étaient occupés par les spectateurs. Si l'on ne construisait pas de loges, il y avait au moins une enceinte réservée, avec bancs et sièges pour les seigneurs et les notabilités. Le peuple se tenait autour de cette enceinte sur des bancs, des bottes de paille ou des sièges qu'on y apportait. Lorsque c'était une place publique, comme à Rouen en 1474, toutes les maisons, d'où l'on pouvait apercevoir le spectacle, regorgeaient de monde; les fenêtres tapissées étaient occupées par les gens riches, les toits, les gargouilles et tous les autres endroits découverts, par les manants. Les représentations duraient quelquefois de dix à vingt-cinq jours; aussi apportait-on à la construction du théâtre un soin et un luxe que l'on n'eût pas consacrés à une représentation d'un jour[1].

A Bourges, en 1536, on se sert des arènes antiques qui subsistent encore; la scène est alors entourée de toutes parts par les spectateurs, comme une piste de cirque. On construit aussi quelquefois de grands amphithéâtres en charpente à plusieurs étages.

Nous les trouvons pour la première fois, en 1437, lors de la représentation de la *Passion* jouée à Metz. L'assistance était installée sur neuf rangs de sièges et degrés, au-dessus et en arrière desquels étaient « grands sièges et longs pour seigneurs et pour prestres »[2]. A Vienne, également pour la *Passion*, en 1510, furent faits « les plus beaux échaffauds qui estoient à deux étages, oultre le bas pour le commun peuple et avoient quatre-vingt-seize chambres serrans à clé, chascune et louoient chascun quatre escus »; le dessus était couvert de tentures blanches et noires resplendissantes au soleil[3]. Ainsi n'avait-on à craindre ni le soleil ni la pluie.

1. *Bibliothèque de l'École des chartes*, 3e série, t. III, *Chronique rimée de Guillaume le Doyen*, notaire à Laval, au XVe siècle, par Eugène de Certain, p. 386.

2. C'est sur le texte des chroniques de Metz relatant la mise en scène de ce Mystère qu'a été bâtie l'hypothèse de la scène à étages. M. Paulin Paris et M. Petit de Julleville ont, avant nous, rétabli les faits. Voir Paulin Paris, *La mise en scène des Mystères*. Paris, Dupont, 1850 et Petit de Julleville, *passim*, t. II, p. 12.

3. Petit de Julleville, *passim*, t. II, p. 100.

En 1516, l'amphithéâtre d'Autun était en bois équarri et « contenait deux cent quarante chambres entièrement distinctes, de sorte que ceux qui étaient dans l'une ne pouvaient accéder à l'autre, et que ceux qui étaient dans les chambres supérieures ne pouvaient incommoder ceux qui étaient dans celles du bas »[1]. Toutes ces cellules étaient séparées au moyen de parois intermédiaires en bois et revêtues de lambris. Les loges étaient garnies de barrières « sur le regard du jeu pour garder de tumber avec une poste à travers à cause des petis enfans » ; on y parvenait par un escalier extérieur[2]. Là, prenaient place les gens d'église, nobles, sénateurs, chevaliers, gentilshommes, patriciens de la cité. Dans la *cavea* ou partie inférieure, les degrés et les bancs étaient disposés de telle façon que le cercle allait toujours en s'élargissant à mesure qu'on s'élevait ; le peuple pouvait s'y placer en foule, à l'abri de toiles de lin qui protégeaient contre la pluie les spectateurs assis ou debout et les acteurs. Ceux-ci couraient au milieu de la *cavea* où scène théâtrale, et étaient séparés du peuple par un fossé plein d'eau et par d'autres obstacles. Dans cet amphithéâtre, quatre-vingt mille hommes pouvaient se rassembler sans peine[3].

Lorsque les souverains honoraient ces fêtes de leur présence, on leur construisait de véritables appartements attenant à leur loge[4]. Au *Mystère de Saint-Vincent* joué à Angers en 1471[5], la mu-

1. Petit de Julleville, *passim*, t. II, p. 106. La description en a été faite par Barthélemi de Chasseneux.
2. Ulysse Chevallier, *Mystères des trois Doms joué à Romans en* 1509. Romans, 1887, p. 20. Ce Mystère a déjà été étudié au XVIII[e] siècle dans le *Journa de Paris*, n° 264, 21 sept. 1787.
3. Morice, *passim*, p. 38 et 35.
Ulysse Chevallier, *Mystères des trois Doms*, *passim*, p. 21. « Une immense toile en tente fixée de trois côtés, par des cordages, à d'énormes piliers en bois, et du quatrième côté, par des crochets en fer aux murs de l'église où étaient adossés les échafauds ».
4. Petit de Julleville, *passim*, p. 485, d'après Barthélemi Chasseneux dans son *Catalogus gloriæ mundi*. Genevæ, MDCXLIX, petit in-folio. V. d. duodecima pars, p. 577.
5. Bibl. nat., mss. f. fr. n° 12538. *La Vie et Mystère de saint Vincent en vers et par personnage.* — Petit de Julleville, *passim*, t. II, p. 34 et 562.

nicipalité fit établir pour le roi René un grand échafaudage sur lequel se trouvaient « une grande salle, une chambre de retraict pour ledict seigneur Roy de Sicile, et entre deux cloaisons logis pour l'*échaussonerie*, chambres, retraicts, etc. »[1].

On voit qu'il y avait déjà des buffets ou buvettes comme de nos jours, dans les tribunes de courses.

Au *Mystère de Saint-Genouph* donné en 1490, près de Plessis-les-Tours, où installa, pour Charles VIII, une loge spéciale ; et comme le roi craignait fort les courants d'air, le tapissier Platel colla des bandes de papier sur les interstices des planches qui formaient clôture, et tendit le tout de tapisseries[2].

Les échevins ont un rôle important dans la représentation des *Mystères* : ce sont eux qui les ordonnent ou les autorisent. Ils aident les entrepreneurs des deniers de la ville, quand ils ne prennent pas toute la dépense à la charge du budget municipal : ils s'occupent de la location des places, dont le prix, en 1494 à Amiens, est fixé par la municipalité à environ 4 francs de notre monnaie pour les loges et 2 francs pour le parterre.

Les échevins, qui président à la location, prient l'évêque et le chapitre de choisir la loge qui leur plaît le plus. Ils s'érigent même en censeurs ou désignent des docteurs qui devront prendre connaissance du *libretto* avant de le laisser représenter, et ils donnent des gratifications aux auteurs qui enrichissent le répertoire[3]. Aussi la municipalité avait-elle toujours une estrade ou des loges spécialement réservées.

A Angers, en 1492, au *Mystère de Madame Sainte Catherine*, le menuisier Jacques Perse avait fait un échafaudage de trois étages pour les maires et les échevins[4]. A Rouen, en 1454, au

1. Voir Lecoy de la Marche, *Extraits des comptes du roi René*. Paris, Picard, in-8°, 1873, p. 329, n° 740.
Voir aussi *Bibliothèque de l'École des chartes*, 3e série t. II, p. 69. Article de M. Célestin Port.

2. Giraudet, *Les Artistes tourangeaux*, p. 331.

3. *La vie municipale au XVe siècle dans le nord de la France*, par le baron de Calone. Paris, Didier, 1880, p. 50 et suiv.

4. *Bibliothèque de l'École des chartes*, 5e série, vol. XXI, p. 179. Article de M. Célestin Port.

Mystère de Sainte-Catherine, le conseil de ville, voulant voir à l'aise le spectacle, retint une chambre dans la maison de Jehan Marcel et la « fist moult décorer », ce qui coûta 60 sous[1]. Vingt ans plus tard, dans la même ville, au *Mystère de l'Incarnation et Nativité*, les échevins avaient loué pour eux une maison et y dépensèrent 100 livres pour y faire une installation convenable[2].

A Genève[3], en 1546, comme à Amiens[4], en 1501 et à Romans[5], en 1509, la municipalité avait également des loges spéciales : dans certains pays même les échevins prenaient leur repas dans leurs loges aux frais de la ville[6].

L'usage de réserver une place à la municipalité était général à l'époque des Mystères, c'est-à-dire à la fin du xve et au commencement du xvie siècle. On en trouve la preuve dans l'en-tête du « Térence » de Trechsel[7], représentant un théâtre[8] : la scène

1. Petit Julleville, *passim*, t. II, p. 24.

2. Ouin-Lacroix, *Histoire des anciennes corporations de Rouen*, in-8°. Rouen, 1850, p. 468.

3. *Mémoires de la Société d'archéologie de Genève*; t. 1er, p. 151 et 196. Genève, 1841; Grenus, *Fragments biographiques et historiques extraits des registres du Conseil d'État de la république de Genève de 1535 à 1792*. Genève, 1815, f° 13.

4. *Registre des délibérations de la ville d'Amiens*, t. XIX, f°s 63 et suiv. Inventaires de 1488, cote 5, fol. 26. « Le hourt du déluge, cellui des gens du roy, et aussi cellui de messieurs maieur et eschevins » communiqué par M. Viguet, archiviste de la ville. Voir aussi Georges Lecoq, *Histoire du théâtre en Picardie*. Paris, 1880, p. 36 : « A Amiens, à Abbeville, et dans tout le reste de la Picardie les officiers municipaux, les seigneurs se faisaient apporter à manger sur leur hourds (échafauds) ; car des places particulières étaient réservées aux autorités du pays pour qui on construisait des échafauds. »

5. Ulysse Chevallier, *Mystères des trois Doms joué à Romans en 1509*. Romans, 1887, p. 18.

6. « Au jour que on fera l'istoire et mistère de la Passion N. S. ès festes de Pentecoustes prochaines, messgrs aront un hourt pour voir ledit mistère; disneront ensemble aux dépens de la ville, honnestement et courtoisement et à fraix raisonables, et leur fera appointier à disner le grand compteur et Nicolle de Lulli, le guetteur ou autres et se passeront à la mendre despence qu'ils porront, en les grans affaires de la ville » (de Calone, *op. cit.*, p. 228).

7. Lyon, in-f°, 1493.

8. Nous devons à l'obligeance de M. Edmond Le Blant, membre de l'Institut, qui a bien voulu examiner l'en-tête du « Térence » de Trechsel, le renseignement suivant que nous sommes heureux de communiquer à nos lecteurs :

« Au rez-de-chaussée du théâtre figuré sur la gravure du « Térence » de 1492 se trouve une série de chambres, au-dessus desquelles est inscrit le mot : *Fornices*. Ces chambres n'étaient autres que des repaires de filles publiques qui se

y est comme de nos jours bordée de loges entre colonnes et au-dessus de la loge que nous appellerions aujourd'hui « avant-scène » se lit l'inscription : *Ediles* ; à côté sont les estrades ou galeries pour les assistants riches; elles se prolongent sur tout le pourtour de l'amphithéâtre; en bas est le peuple. L'usage de placer la loge pour le souverain, ou les autorités présidant, en quelque sorte, au spectacle, près de la scène, sur le côté de la salle, existait donc déjà au moyen âge, au moins dans l'est de la France et en Allemagne. Dans l'intérieur de la France, l'usage devait être différent; nous verrons plus loin que le personnage qui présidait à la représentation des Mystères, joués au centre de la France, était installé au milieu de l'amphitéâtre, c'est-à-dire à l'endroit où est aujourd'hui placée la loge royale dans les théâtres italiens. Cette planche montre aussi qu'en 1493 les Mystères les plus importants se représentaient sur un véritable théâtre, avec une véritable salle de spectacle, construite en charpentes pour la circonstance.

La représentation terminée, ces constructions étaient mises à l'encan et démolies par les acheteurs qui les emportaient[1]. Les théâtres, sauf les salles de Paris, n'étaient pas permanents. Ce fut à Lyon, en 1540, qu'un riche bourgeois, du nom de Neyron, fit construire pour la première fois un théâtre destiné à être conservé. Il renfermait trois rangs de galeries ou de loges; le parterre était garni de bancs. Un toit plafonné couvrait le tout et

livraient, aux alentours des théâtres antiques, à la prostitution. Les couples que représente la gravure qui nous occupe ne laissent d'ailleurs, par leur attitude, aucun doute sur la nature des conversations qu'ils entretiennent. »

Voici aussi le résumé de la note lue à l'Académie des inscriptions et belles-lettres, en sa séance du 19 décembre 1890, par M. Le Blant, sur la gravure de Térence que nous lui avons communiquée. Tertullien (*De Spectaculis*, XVII) recommande aux fidèles de fuir les spectacles en leur rappelant que la prostitution s'y étale au grand jour. La Vie de saint Ouen, comme celle de saint Romain, donne à entendre qu'un amphithéâtre, détruit à Rouen par ce dernier, renfermait un lupanar. Ces faits sont confirmés par l'histoire du martyre de sainte Colombe (Bibl. nat., fonds latin, mss. 5265, 5280, 5269) et l'existence d'un lieu de débauche établi dans l'amphithéâtre même ne peut plus être contestée. Voir la gravure publiée dans la *Revue archéologique*, 1891, pl. III.

1. Voir le *Registre des délibérations de la ville d'Amiens*, *passim*.

sur le plafond des peintures représentaient le Paradis et l'Enfer. Ce théâtre où jouaient des artistes d'occasion ne dura que huit années. Il disparut avec les Mystères, cédant la place à des troupes de comédiens de métier et à un nouvel ordre de choses en littérature[1].

IV

La scène.

Si l'on étudie les Mystères, on voit qu'ils sont tous conçus suivant des règles constantes, et que, partout, les dispositions des décors, quoique variant à l'infini dans les détails, ont toujours certains éléments essentiels identiques.

Les *Mystères* représentent tous la lutte du bien et du mal ; aussi le décor doit-il reproduire d'une part le ciel avec Dieu le Père et les anges, d'autre part les démons et l'enfer, figuré par une gueule de dragon qui s'ouvre et se ferme sans cesse. Les autres dispositions varient suivant le sujet du *Mystère*, la richesse des organisateurs et diverses autres raisons.

Les trois unités, surtout celle de lieu, n'étaient pas du fait des *Mystères*. L'action se déployait sans aucun arrêt de temps, et pas un événement ne s'accomplissait en dehors de la vue des spectateurs. L'auteur, loin de chercher à ramener les faits vers quelque centre d'action restreint, les dispersait, au contraire, en autant de lieux que le sujet le comportait « l'action sautait continuellement d'un endroit à un autre ; quelquefois elle se passait en plusieurs endroits à la fois »[2]. Pour faire saisir aux spectateurs ces mutations, il les fallait exécuter sous leurs yeux ; sans cela la pièce n'eût pas eu de suite.

Il y a deux moyens d'obtenir ce résultat : d'abord, le change-

1. *Histoire littéraire de la ville de Lyon*, par le P. de Colonia. Lyon, 1728-30, 2 vol. in-4° ; t. II, p. 429.
Histoire de la ville de Lyon depuis son origine jusqu'en 1846, par J.-B. Monfalcon. Lyon et Paris, 2 vol., 1847-1852, t. I, p. 633.
2. Morice, *Essai sur la mise en scène des Mystères*, déjà cité, p. 36 et 37.

ment successif de décors : en second lieu, la représentation simultanée sur la scène « de tous les lieux où l'action doit conduire les personnages »[1].

De nos jours, on se sert du premier moyen : le décor change successivement, et la scène, restant la même, représente des endroits différents. Au moyen âge, au contraire, on utilisait le second, et le théâtre reproduisait des scènes différentes, côte à côte, préparées avant la représentation; les acteurs s'y transportaient successivement, selon l'endroit où la partie du drame qu'ils jouaient était censée se passer : les peintures murales ou les bas-reliefs de nos vieilles cathédrales du moyen âge[2] représentent ainsi, les unes après les autres, les phases de la vie d'un saint ou les scènes de la *Passion*. Le décor du Mystère était donc fixe; l'action seule était mobile[3].

Comme les scènes des Mystères représentés sur un même théâtre étaient souvent nombreuses, quelques historiens crurent, au XVIIe et au XVIIIe siècles[4], pouvoir émettre l'opinion que les théâtres du moyen âge étaient à plusieurs étages, et qu'à chaque étage il y avait une ou plusieurs scènes différentes sur lesquelles les acteurs passaient en montant ou en descendant.

MM. Paulin Paris et Petit de Julleville[5] ont démontré l'invraisemblance de cette hypothèse; ils ont fait voir que les textes qui ont servi à l'édifier s'appliquaient non pas aux dispositions de la scène, mais à celles des échafauds construits pour l'auditoire. Pour notre part, tout en acceptant l'opinion de M. Paulin

1. *Ibid.*
2. Voir *Journal d'un bourgeois de Paris*, publié par Tuetey (collection de l'histoire de Paris), p. 144.
3. Petit de Julleville, *passim*, t. Ier, p. 387 et suivantes.
4. *Les frères Parfait*. Cette théorie a été acceptée par Victor Fournel dans ses *Curiosités théâtrales* (Paris, 1859) p. 5, et par Émile Morice dans son *Essai sur la mise en scène*. Nous avons dit plus haut sur quel texte mal interprété ils l'ont établie.
5. Paulin Paris, *Cours de littérature du moyen âge au Collège de France*; leçon du 7 mai 1877. Alphonse Royer dans son *Histoire du théâtre*, a le premier pris parti pour la théorie que M. Paulin Paris avait exposée au Collège de France. Voir Ier vol., p. 153 et suivantes.

Paris, nous croyons que dans quelques cas, certains décors d'échafaudage étaient à deux étages.

Le Paradis, les places des prophètes, par exemple, ou tout autre endroit occupé par des figurants furent quelquefois installés au 2e étage, tandis que l'Enfer était souvent situé au-dessous de la scène proprement dite et que figurait notre monde. Cette disposition permettait de mettre simultanément sous les yeux des spectateurs une scène se déroulant à la fois sur terre et aux Enfers. Ainsi dans le *Mystère de la Passion*, on voyait l'âme d'Hérode, entraînée en Enfer, y subir les plus cruelles tortures, tandis qu'on assistait sur terre aux funérailles magnifiques dont on honorait sa dépouille mortelle[1].

La scène elle-même affectait divers contours : elle était tantôt ronde, tantôt elle avait la forme d'un croissant, mais le plus souvent elle avait celle d'un rectangle allongé. Le premier plan ou scène proprement dite, qu'on appelait *champ*, était l'endroit où se passaient les grands événements, où les acteurs discouraient; au fond, derrière le *champ*, s'élevaient les décors, maisons, monuments, toujours ouverts du côté du public. Ces décors étaient placés à côté les uns des autres : pour la *Passion* par exemple, il y avait le palais de Pilate, le temple de Jérusalem, la montagne du Golgotha et la grotte de la Mise au tombeau sur une même ligne.

La dimension de la scène variait : ainsi la *Passion*, représentée en tableaux vivants, en 1420, pour l'entrée des rois de France et d'Angleterre à Paris, était jouée sur un échafaud de 100 pas de long[2], tandis qu'à Romans, en 1509, au *Mystère des trois Doms*, l'échafaud avait seulement 36 pas de long sur 12 de large; il était construit sur piliers dans une cour rectangulaire et adossé à une église[3].

1. G. Brouchond, *Les Origines du théâtre de Lyon*. Lyon, Scheuring, 1865, p. 11.
2. Voir *Journal d'un bourgeois de Paris*, publié par Tuetey, *passim*, p. 144.
3. Ulysse Chevalier, *Mystère des trois Doms joué à Romans en* 1509. Romans, 1887, in-f°, p. 20.

Les parties différentes de la scène construite à Rouen, en 1447, pour la représentation du *Mystère de l'Incarnation et Nativité* nous sont connues : « estoient les establies assises en la partie septentrionale du *neuf marché*, depuys l'hostel de la *Hache couronnée* jusqu'en l'hostel où pend l'enseigne de l'*Ange*. Premièrement vers orient, paradis ouvert fait en manière de thrône et réons[1] de tout entour. En milieu duquel est Dieu en une chaiere parée et au costé destre de lui Paix et soubz elle Miséricorde. Au senestre Justice et soubz elle Vérité et tout entour d'elles IX ordres d'anges les ungs sur les autres..... La maison des parens Nostre Dame ; son oratoire ; la maison de Elizabeth en montagne ; le logis de Syméon ; le temple de Salomon ; la demeure des Pucelles ; l'ostel de Gerson scribe ; le lieu du peuple payen ; le lieu du peuple des Juifs ; le lieu de Joseph et de ses deux cousins ; la crache es bœufs ; le lieu où l'on reçoit le tribut ; le champ aux Pasteurs contre la tour Ader ; le chasteau de Sirin prevost de Syrie ; le temple Apollin ; la maison de Sybille ; le logis des princes de la Synagogue ; la chambre de l'empereur ; le throsne d'icelluy ; la fontaine de Romme ; le Capitole ; Enfer faict en manière d'une grande gueulle se cloant et ouvrant quant besoing en est. Le limbe des Pères faict en manière de chartre et n'estoient veus sinon au dessus du faulx du corps ; les places des prophètes en divers lieux hors des autres. » En tout vingt-quatre lieux divers, plus les échafauds des prophètes probablement placés dans l'auditoire, ou dominant la scène, au-dessus de l'une des constructions précitées.

On le voit, le décor commençait d'un côté par le Paradis et finissait de l'autre par l'Enfer.

Le Paradis à Rouen était à plusieurs étages : Dieu le Père siégeait sur un trône fort élevé au-dessus du plan de la scène ; diverses estrades ou gradins le séparaient de ce plan et, sur ces gradins, se plaçaient la figure de la Justice et les neuf ordres

1. Rayons.

d'anges qui l'entouraient. Quant à la mansion où étaient les Pères de l'Église, elle se trouvait, comme cela s'est présenté en plusieurs autres circonstances, dans une des loges, au milieu de l'assistance[1].

Les divisions de l'estrade, constituant chacune une scène indépendante, s'appelaient *sièges*, *mansions*, *loges*. Rien de fixe dans la forme de la scène qui changeait suivant son emplacement : tantôt elle était adossée à une muraille existant dejà ou construite en planches; tantôt elle était sans face ni derrière, et l'assistance l'entourait de toutes parts, comme nous le montre le plan à la plume du manuscrit de Donauschingen[2].

La pièce se jouait comme dans les cirques. Ainsi avons-nous vu, en 1536, la *Passion* jouée à Bourges. Outre le dessin à la plume de Donauschingen, nous avons la représentation d'un Mystère sur une miniature de Jehan Fouquet exécutée pour le livre d'Heures d'Étienne Chevallier[3], datant par conséquent de 1460 environ. La reproduction d'un Mystère par Jehan Fouquet a d'autant plus d'intérêt qu'elle est évidemment prise sur le vif; car il fut chargé, en 1461, de monter les Mystères qui devaient être joués à l'entrée de Louis XI à Tours.

Quelque importante et intéressante que soit cette figuration, elle paraît avoir été, jusqu'à présent, inconnue des différents auteurs qui ont écrit sur la mise en scène des Mystères. Elle représente le martyre de sainte Apolline; la sainte est étendue, liée sur une planche; le bourreau lui arrache la langue avec des tenailles, deux de ses aides la ligottent, tandis qu'un autre, qui vient de se livrer à des actes d'une inconvenance grossière sur la martyre, remet ses braies[4]; un sergent à verge lit la sentence

1. E. Morice, *passim*, p. 40 et 41.
2. Mone, *Schauspiele des Mittelalters*. Manheim, 1852, et Karl Hase, *Das geistliche Schauspiele*. Leipzig, 1858. La planche assez informe de ce manuscrits a été reproduite dans Kœnnecke, *Bilderatlas für Geschichte der Nationalliteratur*. Marburg, 1887, p. 54 et 55.
3. Aujourd'hui en la possession de M. Funck-Brentano, reproduit par Curmer, p. 189.
4. Les détails du réalisme le plus ignoble abondent dans les Mystères et du

et un magistrat, en robe rouge, assiste à l'exécution. L'empereur Decius est près de la patiente, des diables se tiennent derrière chacun des bourreaux, les excitant « à la méchanceté ». L'estrade sur laquelle est cette scène est à peu près de la hauteur d'un homme; elle est établie sur des fascines et fait le diamètre d'un cercle formé par la ligne des loges en demi-cercle.

Nous sommes donc en présence d'un Mystère représenté à la façon du théâtre antique, avec cette différence que les gradins sont remplacés par des loges; autour de l'échafaud et contre lui l'auditoire est debout ; plus loin, en amphithéâtre se trouvent des échafaudages constituant des loges où sont des personnages. A l'extrémité gauche des loges, près de la scène, se trouve l'Enfer simulé par une énorme tête de dragon qui se raccorde avec le plancher de l'estrade, et permet aux diables de passer, de plein pied, de la scène à l'Enfer. Si l'on parcourt les loges, on voit que l'une d'elles est réservée pour représenter le Paradis ; on aperçoit les anges, le chœur des Bienheureux, et à côté l'orchestre composé de nombreuses trompettes, de formes plus ou moins biscornues, et d'un orgue avec ses nombreux tuyaux. Le Paradis communique avec la scène par un praticable ou long escalier de bois qui passe par-dessus la tête des assistants debout. Ceci nous prouve que certains acteurs étaient en même temps spectateurs et se tenaient, suivant les circonstances, de la loge sur l'échafaud : Dieu le Père, par exemple, présidait à la représentation en spectateur; c'était la façon la plus vraisemblable de lui faire jouer son rôle, puisqu'il n'était pas acteur du drame, mais seulement le juge suprême, qui, de haut, assiste aux événements et dont rien ne peut troubler la sérénité. Quelquefois il descendait de son trône comme le « deus ex machina » des anciens et apparaissait sur la scène pour changer la face des choses.

Dieu le Père n'était pas seul à prendre part à la représentation du Mystère comme acteur et comme spectateur, car toujours, dans

reste certains livres religieux ne se privent pas (plus que les théâtres) de les représenter.

la même miniature, nous voyons sur l'échafaud un monarque qui représente évidemment l'empereur Decius faisant martyriser sainte Apolline; dans la loge centrale, le siège du président, une « chaiere » toute garnie de coussins est vide, et une échelle semble montrer suffisamment qu'il vient de la quitter. Nul doute que le président ne soit le roi qui apparaît sur la scène à certains moments. En un mot, le spectacle s'étendait à tout l'auditoire.

Dans le *Mystère de Saint-Didier*, l'empereur Honorius jouait à peu près le même rôle que l'empereur Decius. Pendant tout le temps qu'il n'agissait pas (et son rôle était assez court), il demeurait assis sur son trône comme un mannequin, mais ce trône, au lieu d'être dans une loge de spectateurs, était sur la scène dans la mansion qui représentait le palais impérial.

Nous avons vu le Paradis dans le *Mystère de la Passion* de Rouen, en 1474, avec Dieu le Père, sur la scène, au même étage que les autres mansions; nous le verrons encore disposé ainsi, dans le *Mystère de Valenciennes*, de 1547. Mais cette position était loin d'être fixe; le plus souvent, le Paradis s'élevait au-dessus des autres mansions et devait les dominer; il était alors au second étage. On trouve la preuve de cette élévation du paradis dans les *Miracles de Notre-Dame* où Jésus descend du Ciel en personne avec son cortège accoutumé[1]; dans celui de la *Résurrection* où Jésus-Christ s'élève avec cinquante et une âmes figurées par des effigies en papier ou en parchemin; car cinquante et une personnes auraient été trop lourdes à soulever par des trucs. Dans le *Mystère du Vieil Testament* on trouve continuellement des mentions de ce genre « ici l'ange remonte au Paradis » ou bien « descend du Paradis »[2]. C'est sans doute en raison de son élévation au-dessus du reste des décors que l'on a donné le nom de *paradis* aux galeries supérieures des salles de spectacle modernes[3].

1. Petit de Julleville, *passim*, t. I, p. 163.

2. Voir *Le Mystère du Vieil Testament*, publié par M. J. de Rothschild dans la Collection des anciens textes.

3. Voir Albert Réville, *Revue des Deux-Mondes*, *passim*. Voir aussi pour l'élévation du Paradis : Ulysse Chevallier, *Mystères des trois Doms*, *passim*, p. 21.

La place des prophètes ou des saints assistant à la représentation était souvent aussi au-dessus des autres mansions. Avec Dieu le Père, ces prophètes ou ces saints voient de haut ce qui se passe sur la terre, et les *Mystères* leur donnent, en conséquence, une place qui rappelle celle que leur a assignée Raphaël dans la disposition générale de la fameuse fresque de la *Dispute du Saint-Sacrement*, dans la chambre de la Signature au Vatican. Les limbes étaient figurés par une tour construite à jour dans laquelle les âmes des morts paraissaient souffrir.

La miniature du manuscrit du *Mystère de Valenciennes*[1], qui a été restituée par les soins de M. Nuitter pour l'exposition universelle de 1878[2], nous confirme ces dispositions générales des décors de la scène. Sur une estrade large de 50 mètres et profonde de 25 mètres, un pavillon ouvert, supporté par deux colonnes, représente la ville de Nazareth ; un second pavillon renfermant un autel figure le temple ; une muraille percée d'une porte derrière laquelle on aperçoit une ville, représente Jérusalem ; le palais d'Hérode laisse voir, par une ouverture, le roi assis sur son trône, au devant de la scène ; un bassin carré avec un bateau figure le lac de Tibériade ; à droite, la gueule du dragon simule l'Enfer et au milieu du tout, se trouve le Paradis ou trône le Père éternel.

Les Mystères eurent aussi leur vogue en Allemagne, mais il semble que les écrivains d'outre-Rhin ont moins étudié le théâtre allemand du moyen âge que celui de notre pays. On ne connaît guère que la figuration du Mystère allemand déjà citée du manuscrit de Donauschingen ; encore est-elle du XVIe siècle. Elle est accompagnée d'un texte expliquant la disposition de la scène : on y compte dix-huit mansions ou emplacements particuliers sur une scène de forme rectangulaire, et chacune de ces cons-

1. Voir *Le Catalogue de l'Exposition théâtrale de* 1878, par M. Nuitter.
Le manuscrit du *Mystère de Valenciennes* existe en trois copies. Bibl. nat., f. fr., n° 12536 ; Bibl. de Valenciennes, n° 527 et Collection de la marquise de La Coste.
2. Par MM. Gabin et Duvignaud.

tructions placées aux deux extrémités du rectangle laisse au milieu un espace vide « un emplacement commun » (*gemeinsame Burg*), c'est-à-dire la scène où se fait le récitatif et où se représentent les principaux épisodes du drame[1].

En 1889 la fameuse scène d'Oberammergau était encore disposée ainsi : au centre d'une immense estrade s'élevait un théâtre semblable au *gemeinsame Burg* du XVI[e] siècle, tandis qu'aux deux extrémités de l'estrade en rectangle étaient de petites maisons figurant la demeure de Pilate et le palais d'Hérode.

M. Robert Pröls[2] définit aussi la scène des Mystères du moyen âge « un parloir commun » (*allgemeiner Sprechplatz*) et se rapporte pour le détail de la disposition aux idées formulées par M. Paulin Paris et citées plus haut[3].

Mais tout en suivant son argumentation assez embrouillée, il arrive à conclure, comme MM. Mone et Hase, que les théâtres des Mystères allemands avaient comme dispositions générales, outre un « parloir commun », des emplacements particuliers des deux côtés de la scène. Les emplacements étaient à plusieurs étages : à l'extrême gauche aurait été le Paradis, à l'extrême droite l'Enfer. Toute l'étude de M. Pröls paraît s'appuyer beaucoup plus sur des documents ou travaux récents consacrés au théâtre français et il ne semble les appliquer au théâtre allemand que par analogie.

M. Mone[4] a admis l'opinion que la scène en Allemagne était toujours entourée de toutes parts de spectateurs placés en amphithéâtre suivant le principe des cirques antiques. C'est, à notre avis, un cas particulier qu'il ne faut pas généraliser.

Tels sont les seuls documents positifs que nous ayons sur la disposition des scènes allemandes construites pour les représentations de Mystères. Mais pour avoir été moins fréquents qu'en

1. Voir Karl Hase, *Das geistliche Schauspiel*. Leipzig, 1858, p. 34, *passim*.
2. Robert Pröls, *Geschichte des neueren Dramas*. Leipzig, 1880-1883, t. I[er], p. 173.
3. Paulin Paris, *Leçon au Collège de France, du 7 mai* 1855.
4. Mone, *Schauspiele des Mittelalters*. Karlsruhe, 1846; Karl Hase (*Das geistliche Schauspiel*, p. 35) a discuté sa théorie.

France, les Mystères allemands n'en eurent pas moins une importance considérable. En 1498, entre autres exemples, à Francfort, deux cent soixante-cinq personnages parurent sur la scène; en 1514, dans la même ville il n'y a pas moins de six cents personnages, et au siècle suivant un Mystère joué à Lucerne compte encore trois cents personnages[1]. Au XV[e] siècle les corporations s'adonnaient surtout au théâtre. Au XVI[e] siècle, les bouchers, à Fribourg-en-Brisgau, jouaient tous les sept ans la Passion, comme les habitants d'Oberammergau la jouent actuellement tous les dix ans.

Concluons donc, qu'en Allemagne, le théâtre liturgique possède une mise en scène identique à celle qu'il a en France et que, dans les deux pays, les errements sont les mêmes.

GERMAIN BAPST.

(*La suite au prochain numéro.*)

1. Cette multitude d'acteurs, comme aussi l'affluence des spectateurs et la longue durée des pièces, donnèrent naissance en Allemagne à des habitudes d'intempérance et d'ivrognerie caractéristiques. « Comme les représentations duraient de nombreux jours, quelquefois même de nombreuses semaines, naturellement, ni le public ni les acteurs ne pouvaient rester aussi longtemps le gosier sec. Il fallait festiner, et avant tout, suivant la louable habitude allemande, il fallait boire quelque chose et quelque chose de réconfortant; aussi des repas, des banquets, des bacchanales venaient-ils s'ajouter aux représentations liturgiques. Et plus d'une fois nous savons que la pièce n'a pu être jouée jusqu'au bout parce que le saint Abraham s'est cassé le cou, étant ivre, ou bien parce que Chérubin et Séraphin se sont battus et mis la figure en sang... »

Prutz, *Vorlesungen über die Geschichte des deutschen Theaters*. Berlin, 1847, p. 18.

LES MANSIONS

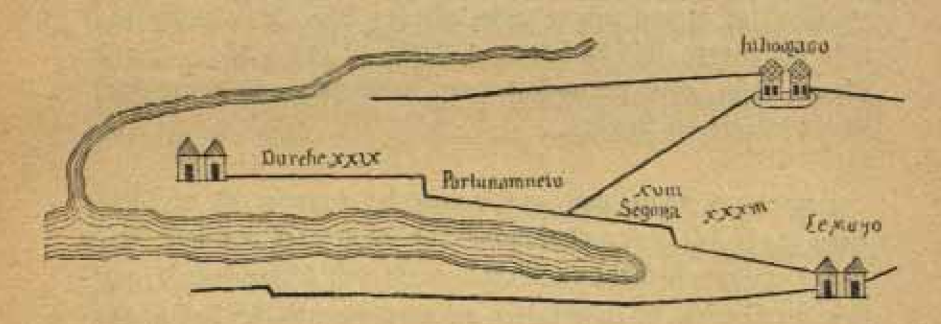
DE

SEGORA, SERMANICOMAGUS, CONDATE ET SARRUM

I. — Segora

Segora est une localité dont le nom ne figure que dans la Table de Peutinger et dont la position est à trouver.

Les données que nous fournit la Table pour déterminer cette situation se réduisent à trois : Segora est sur la voie de Poitiers à Nantes, — à 33 lieues de la première de ces deux villes, — et au point où cette ligne en rencontre une autre venant d'Angers.



J'estime que ces données sont suffisantes pour résoudre le problème, mais que, d'un autre côté, elles ne sont pas assez nombreuses pour qu'on puisse en négliger une seule.

Des quinze ou seize localités proposées jusqu'ici, aucune ne satisfait à la fois aux trois conditions exigées. La plupart même n'en remplissent aucune; tels sont Segré, au nord de la Loire, Sigournay et Mortagne, en Bas-Poitou, Montreuil-Bellay, Airvault, la Grimaudière, Doué, Bressuire, Faye-l'Abbesse, etc.

Le Breuil-Chaussée est à peu près à la distance voulue et sur une voie romaine, mais qui n'est pas celle de Poitiers à Nantes.

Meron, près de Montreuil, est sur un ancien chemin venant de Poitiers et allant à Angers, mais ne se trouve pas en même temps sur la ligne de Poitiers à Nantes.

La Segourie, à laquelle son nom et quelques vestiges romains ont valu une certaine faveur, est à 50 lieues de Poitiers et à 9 ou 10 kilomètres en dehors de la voie qui reliait cette ville à Nantes.

Secondigny est l'endroit qui compte le plus de partisans. C'est lui qui, en effet, réunit le plus d'à peu près : il est à peu près sur une voie romaine ; il se trouve à peu près à la distance voulue et son nom ressemble à peu près à Segora. Si l'on essaie de remplacer ces approximations par des faits et des chiffres, voici à quoi on arrive : Secondigny est à 3 kilomètres et demi d'une voie romaine ; — cette voie va bien à Nantes, mais ne vient pas de Poitiers ; — Secondigny se trouve à 25 lieues de Poitiers, et même par le tracé allongé que l'on a supposé il n'en est encore qu'à 29 lieues et demie, et non à 33 ; — Secondigny, enfin, c'est *Secundiniacum*, le domaine de *Secundinus*, et n'a jamais été Segora.

Reprenons maintenant, une à une, les données du problème posé par la Table et recherchons d'abord le tracé des deux voies dont l'embranchement ou le croisement doit déterminer la position de Segora. Si ce point-là est exactement à 33 lieues gauloises de Poitiers et s'il s'y trouve, en outre, une localité incontestablement ancienne et jadis importante, nous pourrons, je crois, considérer le problème comme résolu.

Tracée sur la carte, une ligne droite de Poitiers à Nantes passe par Bressuire. La voie créée par les Romains passe un peu au nord. Or, à l'exception de MM. Bizeul, Arnauld et Touchard, tous les archéologues ont cherché cette chaussée au sud et, par là même, se sont condamnés à ne pas trouver Segora.

Sans être ingénieur on peut faire remarquer que la voie dans

cette direction eût rencontré, aux portes mêmes de Poitiers, des argiles tertiaires, très peu propres à son assiette, et ensuite le massif granitique de la Gâtine, où elle aurait dû s'élever, par bonds successifs, jusqu'à 259 mètres. La voie réelle, le tracé adopté par les Romains et que nous allons suivre tout à l'heure, se tient au contraire pendant plus du tiers de son parcours sur un sol jurassique solide et moins accidenté, et, longeant à une certaine distance l'arête dorsale des collines vendéennes, n'a pas à s'élever au-dessus de 150 mètres. A ce double bénéfice, qui à longueur égale aurait déjà été considérable, se joint celui d'avoir gagné environ 5 lieues gauloises, c'est-à-dire plus de 12 kilomètres.

Ce qui a fait illusion à la plupart des archéologues, c'est qu'il y a bien, en effet, une chaussée qui traverse la Gâtine et passe à quelque distance de Secondigny ; mais cette ligne est celle de Nantes à Périgueux par Rom, *Rauranum*.

Nous n'avons pas la prétention d'avoir tout à fait découvert la véritable voie de Poitiers à Nantes. Depuis un siècle et plus on en a, à différentes reprises, reconnu de longs tronçons ; mais personne, sauf M. Ch. Arnauld, n'a songé à les abouter et ne s'est rendu compte de leur direction commune.

Partant de Poitiers la ligne passait à Auxances et près de Neuville, à Étables et « au milieu du village de Bournezeau, où, dit M. Arnauld, l'on rencontre encore sur plusieurs points la chaussée et ses marges ». Elle traverse Bellien, laisse à gauche le Puy-Mourón et arrive à la Cueille. « Du Puy-Mouron à la Cueille, ajoute M. Arnauld, j'ai fait exécuter cinq fouilles, qui, toutes, ont mis la voie à découvert avec ses marges et son empierrement. De la Cueille, ce chemin traverse le bourg de Marnes, où l'on a rencontré assez fréquemment ses traces, puis il vient en ligne droite passer devant l'église de Saint-Jouin[1]. »

Saint-Jouin est l'antique Ension, qui n'a pris son nom actuel

1. *Mémoires de la Société de statistique des Deux-Sèvres*, 1862, p. 251.

qu'au xe siècle. Il se trouve à 15 kilomètres de la ligne idéale qui relierait Poitiers à Nantes; c'est le point où la chaussée s'en écarte le plus. Cette faible déviation ne s'explique pas seulement par l'avantage, que nous avons expliqué, de se maintenir en plaine le plus longtemps possible; elle a aussi pour but de se rapprocher d'Angers afin de desservir cette ville au moyen d'un simple embranchement, qui part de Saint-Jouin et dont nous n'avons pas à nous occuper ici.

« Dans la traversée de la plaine de Noizé, la voie ne présente aujourd'hui qu'une espèce de sentier couvert de pelouse et envahi par des terres en labour. De là elle continue vers l'ouest en séparant la commune de Maulais de celle de Saint-Généroux », et franchit le Thouet, dont elle rencontre ensuite un des affluents près du hameau de Volubine. Cette portion de la voie est mentionnée dans un aveu de 1568, que cite D. Fonteneau[1] : « Item, Mathurin et Guillaume les Audouars tiennent une pièce de terre plantée en bois, assavoir au Monceau, contenant six boisselées environ, tenant, d'une part, au chemin appelé le grand chemin de la Chaussée, par lequel on va dudit lieu de Monceau au pont de Volubine. » Du temps de D. Fonteneau on voyait encore les restes de l'une des piles de ce pont.

Au delà de Volubine la ligne est indiquée sur la carte de l'État-major sous le nom d' « ancienne voie romaine ».

Elle passe à Coulonges et à la Chapelle-Gaudin; traverse ensuite la Madoire, au pont de Bréchoux, et, un peu plus loin, un ruisseau qui a gardé son nom celtique, le Douet, puis le Ton, au pont Grolleau, et arrive à Voultegon, sans avoir depuis la bifurcation de Saint-Jouin dévié d'un mille et demi, malgré six ou sept ruisseaux à franchir et leurs berges à remonter.

En sortant de Voultegon la voie incline un peu au nord-est et, d'après M. Arnauld, perd le nom de chemin de Saint-Hilaire, qu'elle a porté jusque-là, « pour prendre celui de chemin de Chausseraie ou des Chaussées ». Elle va passer au village de la

1. *Mémoires de la Société des Antiquaires de l'Ouest*, II, 93.

Chassée, puis au Géris. Tirée au cordeau, 8 kilomètres durant, elle n'a pas depuis seize siècles dévié de son axe, bien qu'elle serve toujours à la circulation. Arrivée près de Maulévrier elle subit l'influence des accidents de terrain, sans cependant s'écarter de sa direction générale. Nous la perdons vers Cholet; mais il est probable qu'elle n'est autre que l'ancienne route qui, passant un peu au-dessus de la Renaudière, à Tilliers, à Vallet et à la Chapelle-Heulin, figure dans Cassini sous le nom de « chemin de Nantes ».

La ligne que nous venons de suivre et qui, de l'autre côté de la Loire, se poursuivait jusqu'au fond de l'Armorique mettait, par Poitiers, l'extrémité de la Gaule en rapport avec Lyon et l'Italie.

Une voie d'une importance presque égale reliait Bordeaux à Angers. Entre ces deux villes, c'est-à-dire sur un parcours de 30 myriamètres, elle ne s'écartait pas de la ligne droite de plus de 6 ou 7 kilomètres.

Elle desservait Blaye, Pons et Saintes, ce qui explique ses plus grandes déviations.

De Saintes, montant droit au nord, elle passe au petit village de la Chaussée, situé à la limite de la commune de Taillebourg, laisse à droite Taillant et les Andouins et, après avoir franchi la Boutonne près de Torxay, traverse Landes et Lussaud. M. Lary, qui a exploré cette partie de la voie, dit que dans la vallée de Malvau, en défrichant un bois, à 30 mètres du chemin moderne, on a découvert l'ancienne chaussée sur une longueur de 200 mètres. L'empierrement avait, dit-il, 4 mètres et se « composait de longs pavés reposant sur un ciment d'une extrême dureté »[1].

Entre Malvau et Usseau la voie passe par deux villages qui lui doivent leur nom : la Chaussée, commune de Saint-Félix, et la Petite-Chaussée, commune de Marsai. De la Petite-Chaussée

1. *Mémoires de la Société de statistique des Deux-Sèvres*, V, 30.

à Usseau elle formait autrefois la limite de l'Aunis et de la Saintonge. D'Usseau à la Rochénard et de la Rochénard à Épannes elle est généralement plus élevée que les terrains qui la bordent et presque partout reconnaissable.

A Épannes elle rencontre un bras de marais qu'elle traverse sur une chaussée appelée le pont de Cèse. Un peu plus loin elle dévie légèrement à droite pour franchir les marais de la Sèvre dans un endroit où une île la divise en deux branches. Elle coupe la première au gué de Mennevau, où la chaussée subsiste encore ; « l'empierrement, dit M. Lary, n'a pas moins de 400 mètres de long sur une largeur de 12 à 15 mètres ». La voie, entrée dans l'île de Magné, passait à la Chapelle-Sainte-Macrine, et allait traverser le second bras de la Sèvre près de Monpensé ou Maupasset. M. Lary a reconnu l'empierrement dans toute la largeur de la vallée, qui n'a pas moins d'un demi-kilomètre. La chaussée, dit-il, a 10 mètres de largeur et « est encore visible au fond des fossés tranversaux et dans le double lit de la rivière ».

En passant ainsi à 2 lieues de Niort, sans se détourner, la voie témoigne du peu d'importance qu'avait alors cette localité, et en franchissant le marais en aval donne un démenti, superflu du reste, à ceux qui ont prétendu que la mer montait jusqu'à cette ville au temps des Romains.

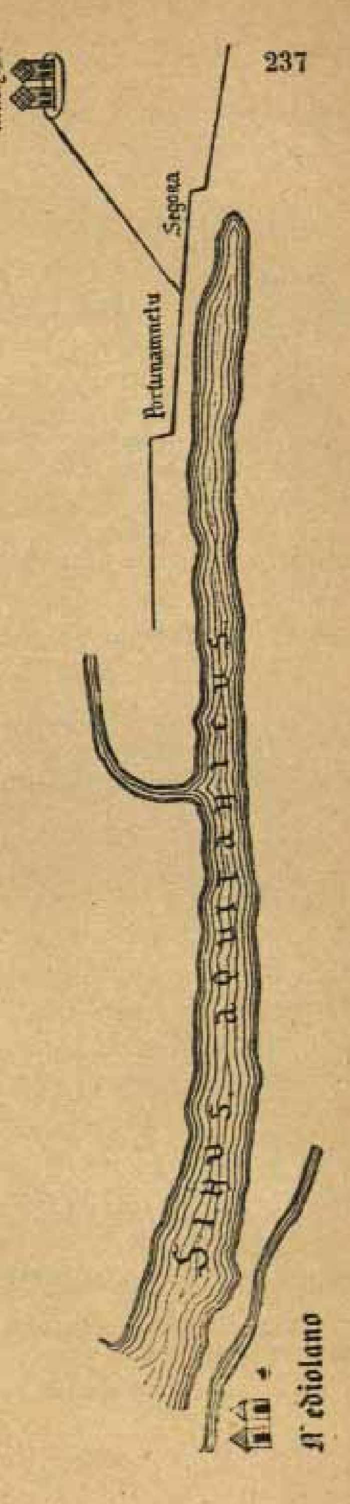
Le tracé de la voie devient douteux jusqu'à l'Absie, où elle croise la ligne de Nantes à Périgueux. Elle passe ensuite à ou près Saint-Étienne, à Courlay, Clazais et arrive au Breuil-Chaussée.

On avait bien supposé que ce petit bourg, à une lieue de Bressuire, devait à une voie romaine la moitié de son nom ; mais toujours aussi on avait pensé que cette ligne ne pouvait être que celle de Nantes à Poitiers, dont on ne trouvait pas trace.

Du Breuil-Chaussée la voie va à Voultegon et Saint-Clémentin, deux bourgs qui se touchent et où elle traverse celle de Poitiers à Nantes, puis se dirige sur Angers par Étusson, Vihiers, le bois de La Chaussée et les Ponts-de-Cé.

C'est ce tronçon de Saint-Clémentin à Angers qui figure sur

la Table de Peutinger. Il suffit de jeter les yeux sur cette carte pour reconnaître le motif qui a empêché l'auteur de prolonger sa ligne jusqu'à Saintes et Bordeaux. Dans son singulier système figuratif, où tout est allongé de l'est à l'ouest, le *Sinus aquitanicus* s'étend, comme un long bras de mer, entre Saintes et Angers, jusque tout près de Poitiers. Ne pouvant tracer sa voie à travers la mer, le dessinateur s'est arrêté à la rencontre de la ligne de Poitiers à Nantes, c'est-à-dire à Segora.

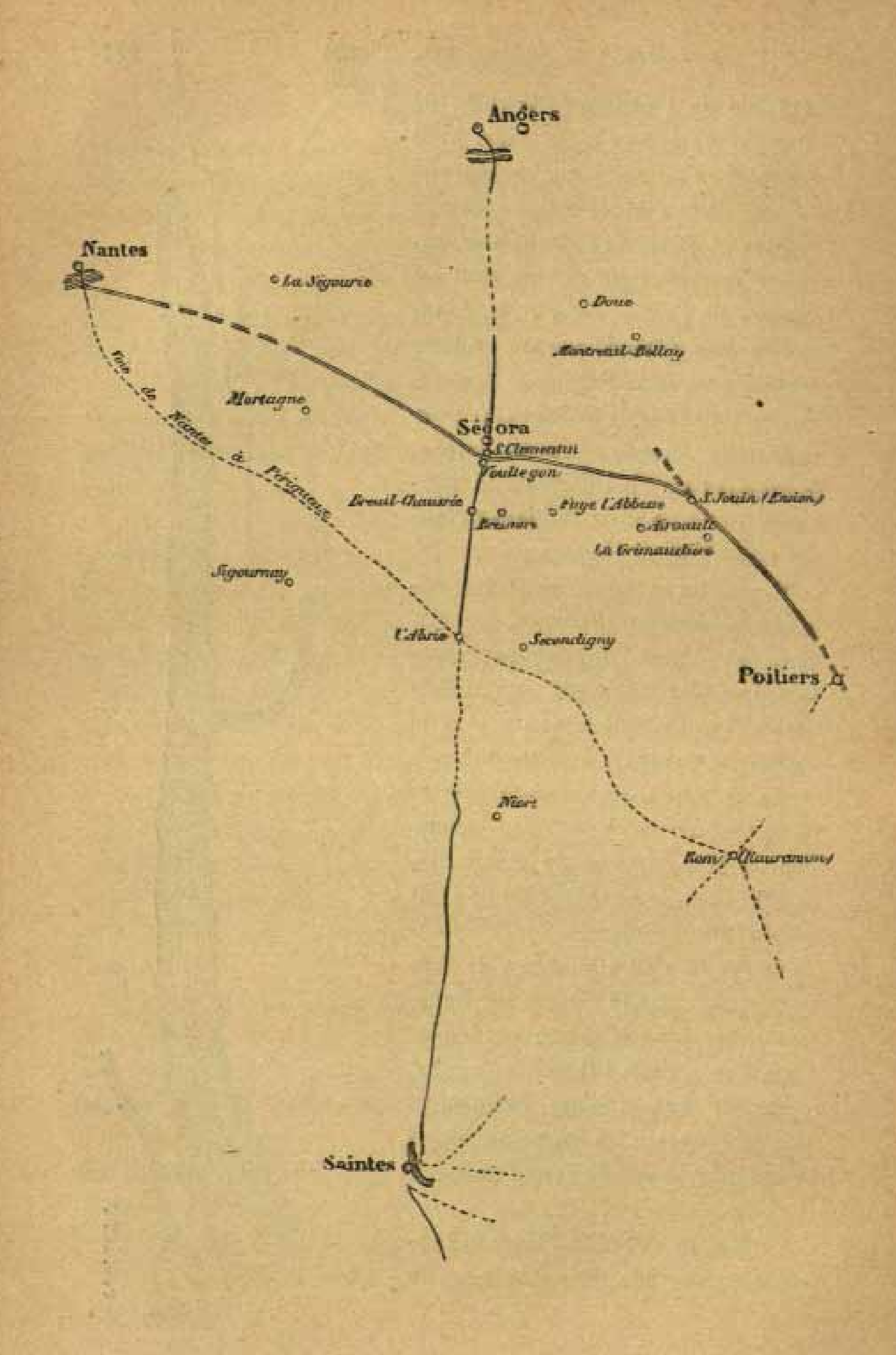


Voultegon et Saint-Clémentin, administrativement distincts, ne forment pour ainsi dire qu'une seule localité. C'est l'ancienne voie de Poitiers à Nantes qui les sépare, et cette voie passe au pied de l'église de Voultegon, de telle sorte qu'une partie du bourg même de Voultegon appartient à la commune de Saint-Clémentin, dont le chef-lieu est de l'autre côté de la rivière.

On est là à 82 kilomètres de Poitiers, qui, à 2,436 mètres par lieue, font un peu plus de 33 lieues et demie.

La Table, dans l'Ouest du moins, n'emploie que la lieue gauloise et néglige toujours les fractions, même quand elles approchent de l'unité.

Voultegon et Saint-Clémentin répondent donc aux trois exigences du


Angers
Nantes
Doue
Montreuil-Bellay
Mortagne
Ségora
S. Clémentin
Voultegon
Voie de Nantes à Périgueux
S. Jouin (Ension)
Faye l'Abbesse
Airvault
la Grimaudière
Sigournay
l'Absie
Secondigny
Poitiers
Niort
Rom (Rauranum)
Saintes

problème : ils sont à la distance voulue de Poitiers, — sur la voie de Nantes, — et au croisement d'une autre ligne allant à Angers. Il ne reste qu'à justifier de leur antiquité.

Voultegon est un endroit incontestablement ancien. Il y a une vingtaine d'années M. des Dorides y a fouillé un cimetière du IVe et du Ve siècle[1]. D'après Grégoire de Tours, il y avait dans ce bourg une église au temps où saint Martin évangélisait l'Ouest, c'est-à-dire à la fin du IVe siècle : *Apud Vultaconum, vicum Pictavensem,... duo pueruli... direxerunt ad ecclesiam...* Cette église, qui a dû être une des premières de la région, a été remplacée par une autre, bâtie en petit appareil et dédiée à saint Pierre, qui est elle-même fort ancienne.

Un triens mérovingien, souvent décrit, témoigne à son tour de l'importance de cette localité avant le moyen âge. Il porte la légende *Vultaconno* et le nom du monétaire *Teudomare*, qui devait, par conséquent, avoir sa résidence et son atelier à Voultegon[2].

Mais le fait que Voultegon était déjà connu sous ce nom au temps de saint Martin, c'est-à-dire à l'époque même où a dû être confectionnée la Table de Peutinger, exclue l'idée qu'il puisse avoir porté celui de Segora.

Il n'en n'est pas de même de son voisin, Saint-Clémentin.

Les premières mentions de Saint-Clémentin que nous ayons ne datent, il est vrai, que du milieu du XIe siècle ; mais ce n'est point à cette époque que surgissent chez nous des centres de population nouveaux, du moins avec l'importance que les chartes de ce temps attribuent à Saint-Clémentin. Il se composait alors de deux groupes de maisons, à chacun desquels on donnait le nom de bourg, et dont un se trouvait autour de l'église[3]. Cette église elle-même, dont, au rapport de M. Ledain[4], quelques parties étaient en petit appareil, témoignait, avant sa récente reconstruction, d'une antiquité égale à celle de Voultegon.

1. *Bulletin de la Société archéologique de Nantes*, IX, 229.
2. Lecointre-Dupont, *Essai sur les monnaies du Poitou*.
3. *Archives historiques du Poitou*, II.
4. *Bullet. de la Soc. des Antiq. de l'Ouest*, 1880, p. 162.

Saint-Clémentin paraît avoir été le siège d'une viguerie et fut plus tard celui d'une châtellenie. Il avait des foires anciennes et renommées.

Voultegon possédait deux églises ou chapelles, et Saint-Clémentin en avait au moins trois, dont une était celle d'un prieuré conventuel dépendant de Saint-Florent de Saumur. Il y avait, en outre, une maladrerie.

Quoique bien déchu, Saint-Clémentin il y a trois cents ans était toujours qualifié ville[1]. Au siècle dernier, il gardait encore le souvenir de son antique importance. « Il paraît, écrivait le feudiste Moisgas[2], qu'il a été beaucoup plus considérable qu'il ne l'est aujourd'hui, si on veut en croire ce que disent les anciens du pays et si on s'en rapporte aux vestiges des maisons qui subsistent encore aux environs de ce bourg, que l'on qualifiait dans les anciens titres de ville. »

Saint-Clémentin a dû changer de nom. Pour admettre qu'il n'en ait jamais eu d'autre que celui qu'il porte aujourd'hui, il faudrait supposer que l'endroit n'existait pas avant la construction de l'église qui le lui aurait donné, et on ne voit pas alors qu'elle eût été la raison d'être de cette église dans un lieu encore inhabité.

Il s'est passé pour Saint-Clémentin ce qui arriva, à quelques lieues de là, pour Ension. Entre le v[e] et le x[e] siècle, cette dernière bourgade prit le nom de son premier abbé, dont elle gardait la dépouille. Segora, qui lui aussi avait un petit monastère dépendant de Saint-Florent et qui devait quelque renommée au saint dont il conservait les restes, devint Saint-Clémentin.

II. — Sermanicomagus

L'une des quatre grandes voies ouvertes en Gaule par Agrippa aboutissait au pays des Santons.

1. *Archives hist. du Poitou*, XX, 394.
2. *Affiches du Poitou*, 1779, n° 1.

Partant de Lyon, elle passait à Clermont, Limoges et Chassenon, d'où elle se dirigeait sur Saintes.

Avant de faire connaître le tracé de cette dernière section, la seule qui nous intéresse en ce moment, nous devons écarter en quelques mots l'opinion qui fait arriver la ligne à Aulnay.

Il serait étrange, on en conviendra, que les ingénieurs romains chargés de construire les quatre premières grandes artères de la Gaule eussent choisi pour tête de ligne une simple bourgade comme Aulnay, alors qu'ils n'avaient encore rien fait ni pour Bordeaux, ni pour Poitiers, ni pour aucune des capitales de l'Ouest.

Du reste, cette bourgade, bien que l'administration des postes l'ait dénommée Aulnay-de-Saintonge, a toujours été en Poitou, et Strabon dit positivement que la chaussée venant de Lyon arrivait chez les Santons.

On ne saurait, d'un autre côté, prétendre que la voie allait emprunter à Aulnay celle de Poitiers à Saintes, puisque celle-ci n'existait pas encore.

Il faut remarquer, en outre, qu'elles sont de classes différentes et que celle de Lyon a presque le double de largeur de celle de Poitiers.

Ce tracé, enfin, a contre lui un argument qui, au besoin, dispenserait de tout autre : entre Chassenon et Saintes la chaussée existe et le tronçon méconnu est même le mieux conservé de tous.

Nous allons le décrire rapidement en partant de Chassenon.

Après avoir franchi la Graine au moulin de la Soutière, la voie passe au nord de Saint-Quentin, traverse, à Suris, la Charente, qui n'est encore qu'un gros ruisseau, et laisse Mazières à gauche. Plus loin, elle délimitait naguères les communes de Cherves et du Châtelard, aujourd'hui réunies. Ce tronçon, en partie détruit, figure dans le plan cadastral du Châtelard sous le nom d'ancien grand chemin de Fougères, bien que ce village soit en dehors de la ligne. Là où la chaussée a été supprimée on

en suit encore facilement la direction entre des restes de haies alignées, qui autrefois la bordaient.

A un carrefour où confinaient les paroisses du Châtelard, de Cherves et de Vitrac, la voie détache un embranchement sur la Terne, située à 30 kilomètres de là et qui au temps des Romains avait un théâtre dont les restes ont été détruits il y a quarante à cinquante ans.

Au delà de cette bifurcation la ligne n'existe plus comme chemin, mais sur une longueur d'un kilomètre elle délimite à travers champs les communes de Cherves et de Vitrac ; puis elle se perd. On la retrouve, une lieue plus loin, avant d'arriver au village du Péage, au sommet d'une courbe décrite par la Bonnieure.

La voie, qui vient d'infléchir légèrement au sud pour n'avoir pas à franchir deux fois cette rivière, remonte un peu au nord à partir du Péage, afin d'éviter quelques accidents de terrain et une large plaque d'argile tertiaire, occupée par la forêt de Quatre-Vaux. Tout en maintenant, autant que possible, la chaussée sur l'assise jurassique, l'ingénieur, qui n'avait pas d'autre motif de s'écarter de la ligne droite, a fait son tracé si près du tertiaire que, dans la carte géologique de Coquand, c'est la voie elle-même qui, sur un assez long parcours, sépare les teintes attribuées aux deux natures de sol. Le chemin descend ensuite sans dévier jusqu'à la Tardoire, qu'il traverse avant d'arriver à Coulgens.

Il passe au nord de Touriers et tout près de Villejoubert, puis il tend vers Montignac. Au XVII[e] siècle cette partie de la voie était encore appelée la Chaussade.

A Montignac la ligne de Lyon à Saintes rencontre celle de Rom à Périgueux et franchit ensuite la Charente, divisée en plusieurs bras.

Il y avait là au moyen âge une corporation, appelée la Bachellerie, qui était chargée de l'entretien des chemins et particulièrement de la levée sur laquelle celui de Saintes traverse la vallée de la Charente. Nous avons fait connaître ailleurs [1] cette

1. *Exploration archéologique du département de la Charente*, I, 47.

curieuse communauté, exempte de toute charge féodale pour ses biens et qui avait à sa tête un empereur, élu chaque année. Ce fait, qui n'est pas absolument isolé chez nous, tendrait à faire croire que les voies antiques n'ont pas été complètement abandonnées après la chute de l'empire, mais que çà et là des corporations indépendantes, probablement aussi anciennes que les chaussées elles-mêmes, ont continué à leur donner des soins, ne fût-ce que pour conserver les privilèges attachés à cette charge.

Les biens de la Bachellerie de Montignac, au moins en partie, étaient situés le long de la chaussée dont elle avait l'entretien. Nous trouvons de même dans la commune de Cellefrouin un vaste communal à proximité de la voie de la Terne et qui est appelé la Bachellerie.

Tout à l'heure, enfin, nous verrons qu'il y avait à Marsac, sur une troisième voie, un autre empereur, dont les fonctions, sans doute, ne différaient pas de celles de son confrère de Montignac.

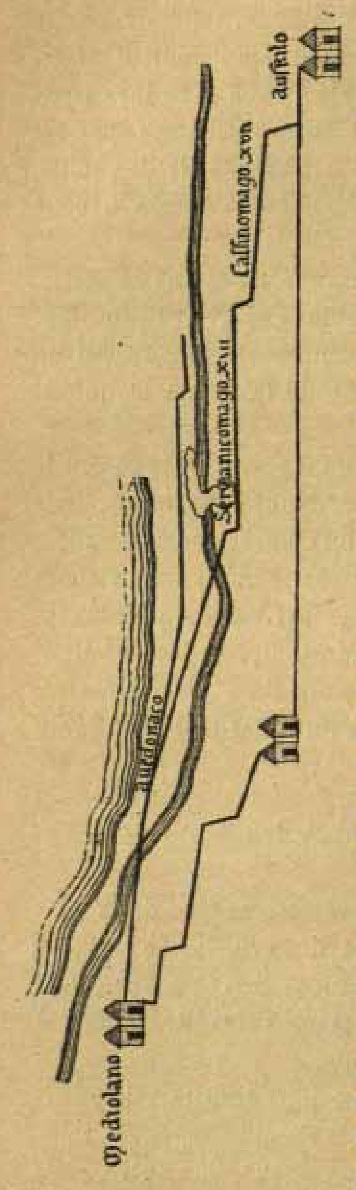
Au delà du village de Basse la chaussée monte sur le plateau et se dirige en droite ligne sur Saintes par Saint-Cybardeaux, Sainte-Sévère, Cherves et le pont de Saint-Sulpice. Cette section, longue d'environ 60 kilomètres et, pour ainsi dire, tirée au cordeau, a été relevée par les officiers de l'État-major et figure sur la carte comme voie romaine.

Entre Limoges et Saintes la Table place deux stations : *Cassinomagus* et *Sermanicomagus*.

L'identification de la première ne présente aucune difficulté : la distance à partir de Limoges est de XVII lieues, qui, à 2,436 mètres, font un peu plus de 41 kilomètres et nous portent à Chassenon, dont l'importance au temps des Romains est attestée par les restes de ses monuments.

La position de la seconde station est plus difficile à déterminer, parce que, d'un côté, la distance de Cassinomagus est indiquée sur la Table par un chiffre douteux et que, de l'autre, celle de Saintes fait défaut. Nous nous trouvons ainsi réduit aux

données que l'étude des localités traversées par la voie pourra nous fournir.



Il n'y a pas à s'occuper de Charmé, qui est sur une chaussée imaginaire, à 17 ou 18 kilomètres de la ligne réelle.

Chasseneuil, qu'on a aussi proposé, se trouve à 3 kilomètres de la voie sur l'embranchement de la Terne. C'est, du reste, une localité fort ancienne, comme son nom le prouve ; mais ce vocable lui-même, précisément par ce qu'il est contemporain de celui de notre station, suffirait pour faire écarter l'hypothèse que *Cassinogilus* aurait d'abord été *Sermanicomagus*.

Le petit bourg de Sainte-Sévère, qui a été adopté en dernier lieu, est du moins sur la voie ; il existait très probablement sous les Mérovingiens et peut-être même du temps des Romains, c'est-à-dire que le nom qu'il porte a dû en remplacer un autre. Nous ne croyons pas cependant que ce vocable antérieur ait été Sermanicomagus. A notre avis, l'enceinte fortifiée qui a fait songer à Sainte-Sévère n'est pas romaine. C'est un de ces refuges si nombreux qui furent établis dans nos campagnes après la chute de l'empire et avant la constitution de la féodalité. Il y en a quelques-uns sur lesquels nous possédons des documents qui ne laissent aucun doute au sujet de

leur âge. Celui de Sainte-Sévère, avec sa grande et sa petite enceintes, est plus vaste et plus régulier que ne le sont la plupart de ces retranchements, mais, même à ce point de vue, il n'est pas absolument une exception. A 7 kilomètres de là, dans la commune des Métairies, il y en a un autre du même genre, c'est-à-dire où, à côté d'un fortin pour les gens, il y a pour le bétail et le matériel agricole un parc retranché.

Nous estimons donc que Sermanicomagus est encore à trouver.

Le nombre qui sur la Table indique la distance de Cassinomagus à Sermanicomagus paraît être XVII. Cette distance serait la même que celle de Limoges à Chassenon et, mesurée sur la carte, nous conduirait un peu au delà de Coulgens, sur un plateau autrefois boisé et aujourd'hui encore peu habité, parce qu'il manque d'eau. Il n'y a sur ce point, non plus que depuis Chassenon, aucun vestige antique.

Pour en trouver nous devons aller jusque de l'autre côté de la Charente, dans la commune de Chebrac, où on a signalé seulement un tronçon d'ancienne colonne.

Si nous poursuivons jusque dans la commune de Saint-Cybardeaux, nous rencontrons, au contraire, non pas quelques débris, mais des ruines d'une importance exceptionnelle et qui attestent qu'il y a eu là un centre de population au moins égal à Chassenon. Nous ne nous y arrêterons pas pour le moment. L'étude du réseau romain va nous fournir de nouvelles indications qui nous y ramèneront et nous entrerons alors dans quelques détails.

Il est rare qu'une localité considérable n'ait été desservie que par une ligne ou qu'on n'en ait pas tenu compte dans le tracé des voies qui passaient à quelque distance. C'est ainsi que pour Sermanicomagus deux autres grands chemins vont nous aider à fixer sa position.

Une des principales artères de l'Ouest était celle qui, par Rom, mettait à la fois Nantes et Poitiers en communication avec

Périgueux. En sortant de Rom, cette chaussée prend la direction de Périgueux et, sur une longueur de 25 kilomètres, elle est tirée au cordeau. Dans la forêt de Ruffec elle dévie légèrement à l'ouest, ce qui s'explique naturellement par l'avantage de se maintenir en plaine et de ne pas rencontrer plusieurs fois la Charente. Mais à Mansle, après l'avoir franchie, la ligne accentue encore cette déviation, sans que rien dans le relief du sol justifie cet écart, et elle va ainsi toucher de nouveau la rivière à Montignac, où elle joint la voie de Limoges à Saintes; puis, aussitôt, au moyen d'une courbe en sens contraire de la première, elle regagne les plateaux et reprend la direction de Périgueux (voir la carte).

Cette déviation pour raccorder la ligne de Rom à Périgueux avec celle de Limoges à Saintes nous avait frappé depuis longtemps et, à trois reprises différentes, avant de soupçonner l'emplacement exact de Sermanicomagus, nous avons émis l'opinion qu'il y avait là une indication pour aider à le retrouver. Notre conviction à cet égard s'est peu à peu précisée et aujourd'hui nous ne doutons pas que la ville qu'on a voulu mettre en rapport avec Poitiers et le Nord au moyen de ce compromis ne soit celle dont on voit les ruines de l'autre côté de la Charente, dans la commune de Saint-Cybardeaux, à une dizaine de kilomètres de ce raccordement.

Si le point précis qui a influencé la ligne de Rom à Périgueux n'était pas marqué par ces ruines, nous pourrions encore le retrouver au moyen d'une troisième voie, qui, partant d'une douzaine de lieues de là, vient aboutir à leur pied. Cette chaussée secondaire s'embranche au Gours sur celle de Périgueux à Saintes. Du Gours elle joint en droite ligne la Nizonne, qu'elle franchit au pas de Pompeigne, où elle entre dans le département de la Charente. Elle traverse non loin de là le village de la Chaussade, qui lui a emprunté son nom, longe, près du Tillet, la chaume dite de la Chaussade et arrive à Gardes, après avoir depuis son origine toujours servi de limite aux paroisses, sauf

aux approches des bourgs du Gours et de Gardes. Elle passe ensuite au Pontarou, au Pouyaud, aux Maisons-Blanches, au Perchet, au nord de Puymoyen et à Peusec et arrive à Angoulême par le faubourg de la Bussatte. C'est l'ancienne route de Périgueux à Angoulême, en partie indiquée dans Cassini, à la fois plus courte et moins accidentée que celle qu'on a faite à la fin du siècle dernier.

De l'autre côté d'Angoulême, et sans autres déviations que celles imposées par le relief du sol, la voie se continue vers le nord-ouest, en se tenant presque toujours, comme précédemment, sur les hauteurs. Elle passe à Vénat, au Puy-du-Maine et Saint-Genis. Elle est désignée sous le nom de *Magna strata* dans une charte de 1212, et plus souvent appelée le grand chemin de Saint-Cybard ou d'Angoulême à Saint-Genis.

Au XIIIe siècle, il y avait à Marsac un *imperator*, qui, sans doute, était chargé de l'entretien de cette chaussée, la seule qui traverse la paroisse.

De Saint-Genis la voie joint en droite ligne celle de Limoges à Saintes, qu'elle coupe près d'un carrefour où confinent les paroisses de Saint-Cybardeaux, Genac et Saint-Genis. A 1,500 mètres de là elle arrive aux ruines que nous avons déjà signalées. Elle se prolongeait probablement dans la même direction jusqu'à Aulnay; mais nous ne l'avons pas étudiée plus loin, ni sur le terrain ni dans les documents.

Les ruines où trois fois nous avons été amenés par des voies différentes se trouvent dans un bois près du village des Bouchauds, dans la commune de Saint-Cybardeaux, sur un point culminant, qui domine de 40 à 45 mètres la plaine où, à un quart de lieue seulement, passe la grande ligne de Lyon à Saintes. Elles sont restées ignorées jusqu'en 1870. A cette époque un des propriétaires du bois, M. Gontier, informa la Société archéologique de la Charente que sous sa futaie il y avait d'anciennes constructions dont la nature était pour lui une énigme. Dans la contrée on appelait cela le château des Fées.

Des fouilles, continuées depuis, firent bien vite reconnaître que c'était un théâtre romain. Il est établi dans une échancrure, naturelle ou factice, du flanc septentrional de la colline, et les ruines dont la forme bizarre avait attiré l'attention étaient celles des vomitoires et des murs qui aux deux extrémités des précinctions portaient les gradins, assis ailleurs sur le sol même.

Ce théâtre a 107 mètres de façade ; c'est un des plus grands que l'on connaisse. Mais il n'était pas remarquable seulement par ses dimensions : la quantité considérable de fragments de colonnes, de chapiteaux, de moulures de toute sorte et même de statues qu'on a recueillie en avant de la scène prouvent que cette partie du monument était extrêmement ornée.

Il n'a été rendu qu'un compte très insuffisant des dernières fouilles ; mais un de nos meilleures artistes, E. Sadoux, a reproduit, dans une dizaine de grandes lithographies, toutes les parties de l'édifice anciennement apparentes et celles que les premiers travaux de déblaiement ont mises au jour[1].

Au sommet du plateau, des sondages ont fait reconnaître des substructions d'édifices dont des fouilles plus complètes permettraient de déterminer le caractère. De petits cubes de pierre de diverses couleurs mêlés aux terres annoncent que l'un d'eux était pavé en mosaïque.

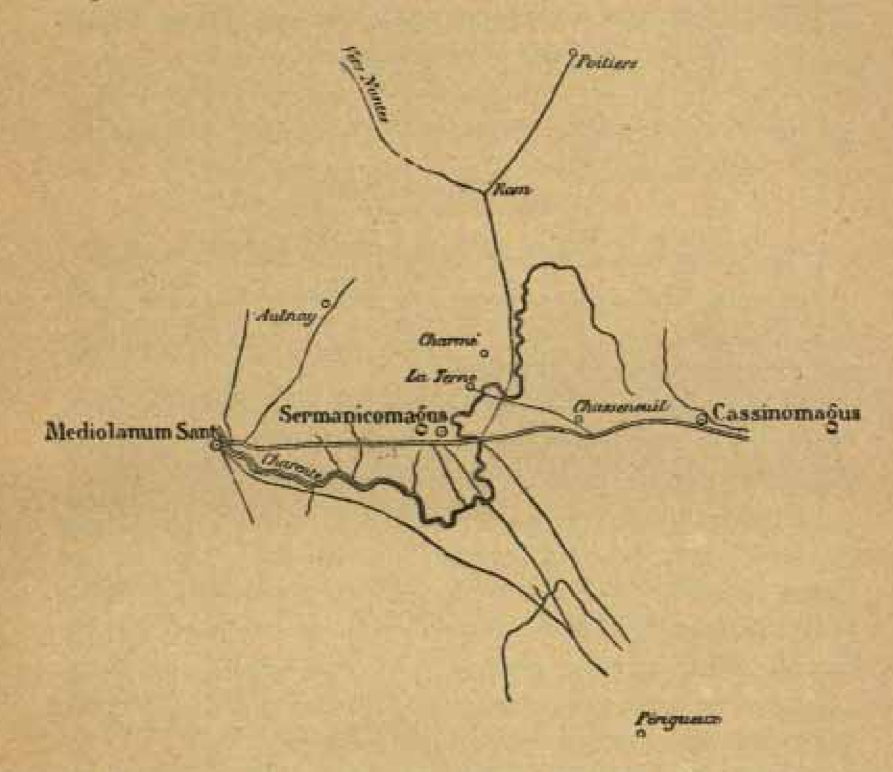
Quant aux simples habitations, faites sans doute en matériaux légers, selon l'usage des Gaulois, si longtemps conservé chez nous, elles ont disparu. On trouve à peine quelques débris au sud du mamelon des Bouchauds du côté de la grande voie et dans la direction de la Nouère, sur les bords de laquelle existait déjà probablement le petit bourg d'Elz ou Eu, dont le nom gaulois combiné depuis avec celui du patron de la paroisse est devenu Saint-Cybardeaux.

La localité bien plus importante dont Elz n'était qu'un faubourg, a perdu, elle, jusqu'au souvenir du nom qu'elle portait au temps où ses monuments étaient debout. Ses ruines sont

1. *Mémoires de la Société archéologique de la Charente*, 1870.

à 66 kilomètres de Chassenon, ce qui fait 27 lieues gauloises de 2,436 mètres.

Si on veut bien admettre avec nous que le copiste de la Table a pu omettre un x, c'est-à-dire écrire xvii au lieu de xxvii, ou qu'une lettre est effacée, nous aurons d'un même coup retrouvé le nom des ruines du bois des Bouchauds et identifié *Sermanicomagus*.



Il nous reste à faire une observation sur le nom même de cette mansion. Il est dans l'original de la Table légèrement détérioré. Toutefois on n'y peut lire que Sermanicomagus ou Serinanicomagus. Nous avions d'abord incliné pour cette dernière forme et, par suite, nous étions porté à admettre que les Bouchauds s'étaient d'abord appelés d'un nom qui aurait été de la même famille que Sérignan, Sérigny, Sérigné ou Sergné. M. Longnon

croit, au contraire, que le nom a été altéré dans sa première lettre et qu'il faut lire Germanicomagus. Nous nous rangeons d'autant plus volontiers à son opinion qu'une faute de transcription de ce genre s'explique très facilement et que Germanicus a été chez les Santons très populaire, comme en témoigne l'arc de triomphe qu'ils lui ont élevé sur cette même voie à l'entrée de leur capitale[1].

Germanicomagus est le bourg de Germanicus; Elz ou Eu, qui se trouve à côté, est l'ancien village gaulois.

III. — Condate et Sarrum

Condate et Sarrum étaient des stations de la voie de Saintes à Périgueux. Nous ne les connaissons, comme Segora, que par la Table de Peutinger. Avant d'en rechercher la position il importe de reconnaître la voie elle-même.

La chaussée en sortant de Saintes contourne un coude de la Charente et c'est seulement à 3 ou 4 kilomètres de la ville, près des Gonds, qu'elle prend sa véritable direction.

A Brive elle traverse une petite rivière, ce qui a valu à cette localité le nom qu'elle a conservé. Ce nom est celtique et une autre circonstance, avec celle-là, nous porte à croire que Brive existait avant l'arrivée des Romains; c'est la découverte qu'on y a faite d'une sépulture gauloise. Les conquérants, très probablement, ne firent que mettre en état l'ancien chemin qui reliait la capitale des Santons à celle des Pétrocores.

La voie franchit le Né au Port-de-Jappe et entre là dans le département de la Charente; puis, au prix de quelques courbes, d'ailleurs peu sensibles, elle se maintient, 60 kilomètres durant, sur une étroite zone de craie santonienne, qui est à peine ondulée, tandis que, au-dessus, l'étage campanien, que lui aurait fait traverser la ligne droite, est tout mamelonné et parfois

1. Longnon, *Bulletin de la Soc. des Antiquaires de France*, XL, 182.

recouvert d'une couche tertiaire, peu propre à l'assiette d'une chaussée. Dans ce long parcours elle laisse Gensac et Mainxe à gauche et Éraville à droite, longe la forêt de Chardin, passe aux Coffres dans une tranchée que l'on voit à côté de la route moderne, puis à Vesne, Puy-Gâtis et la Côte.

L'œil suit facilement cette longue ligne sur la carte de l'État-major, bien qu'elle n'y soit indiquée que comme chemin d'exploitation. C'est seulement à partir du point où nous sommes arrivés et pour une dizaine de kilomètres, au plus, que l'officier chargé du lever a inscrit les mots « voie romaine » le long d'une route qui se dirige vers Villebois-Lavalette. Or, c'est là une erreur. La voie, qui suit toujours son ancienne direction, passe à Charmant, à Marsac, au nord de Ronsenac, au sud de Villebois et traverse la Nizonne au Pas-Vieux ou Pas-de-Fontaine, où elle entre dans la Dordogne.

Dans tout le département de la Charente cette ancienne voie est connue sous le nom de Chemin-Boiné, qui rappelle les milliaires dont elle était autrefois pourvue[1] et dont un existe encore au Musée de Périgueux. C'est aussi sous cette dénomination qu'elle figure sur les plans cadastraux des nombreuses communes qu'elle traverse ou délimite.

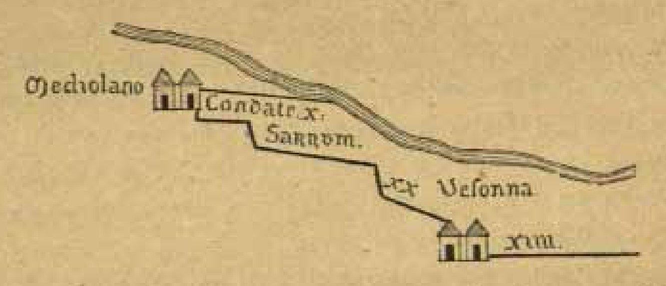
Nous ne l'avons pas explorée au delà du Pas-Vieux. A l'inspection de la carte seulement nous jugeons qu'elle doit passer au Gours et à la Tour-Blanche, franchir la Dronne au moulin de Rochegrein et se confondre avant d'arriver à Périgueux avec la chaussée venant de Rom.

La Table place sur cette ligne deux stations, dont les noms, Condate et Sarrum, devraient être accompagnés de trois nombres. Or, il n'y en a que deux, x et xx, qui, additionnés, font un peu plus de la moitié de la distance de Saintes à Périgueux. D'après le système adopté par la carte, le chiffre omis devrait se trouver entre Mediolanum et Condate. Dans ce cas, x serait la distance de Condate à Sarrum; xx celle de Sarrum à Vesonna.

1. A.-F. Lièvre, *Les chemins boinés* (*Revue Poitevine*, IV, 115).

Voyons ce que nous donnera la Table ainsi interprétée.

Partant de Périgueux, les xx lieues nous portent au Pas-Vieux, sur la Nizonne, ou au Maine-Verrier, dans la commune de Villebois, selon que l'on admet une lieue de 2,222 mètres ou de 2,436. Rien n'indique qu'il y ait eu une station sur l'un ou l'autre de ces points ; aussi bien personne n'a-t-il prétendu que Sarrum fût par là ; mais on l'a souvent identifié avec Charmant, qui est à 4 ou 5 lieues plus loin, c'est-à-dire à 23 ou 25 lieues de Périgueux. Il y aurait ainsi dans la Table une omission à un bout de la ligne et une erreur à l'autre. Il faut ajouter que Charmant n'a jamais pu produire le moindre vestige romain à l'appui de cette thèse, fondée uniquement sur son nom, auquel on trouve une certaine ressemblance avec Sarrum.



L'embarras est plus grand encore pour Condate ; car il y a à tenir compte non seulement de la distance inscrite sur la carte, mais d'une impérieuse condition topographique implicitement contenue dans le nom même de cette station. Condate doit être à 10 lieues de Sarrum et près d'un confluent. Or, ces 10 lieues, qu'on les mesure à partir du Pas-Vieux ou de Charmant et qu'on les fasse de 2,222 mètres ou de 2,436, nous conduisent au milieu de la Champagne charentaise, dans cette longue zone de craie santonienne, où le Chemin-Boîné, longeant une ligne de faîte, n'a pas, sur un parcours de 47 kilomètres, le plus petit cours d'eau à traverser. Personne n'y a cherché Condate ; mais plusieurs ont cru l'avoir trouvé plus loin, soit à Cognac, soit à Merpins.

Cognac a invoqué son nom ; Merpins a fait valoir sa situation au confluent du Né et de la Charente ; mais l'un est à 3 et l'autre à 4 kilomètres et demi de la voie ; tous deux, en outre, se trouvent à 20 lieues de Charmant, le double de la distance voulue, et à 44 de Périgueux, dont ils devraient n'être qu'à 30.

C'est-à-dire que, dans la Table, il y aurait une distance omise et deux nombres erronés. Il ne resterait que deux noms. A ce compte, il n'en faudrait pas moins renoncer à Charmant et à Cognac ou à Merpins, et, n'étant plus gêné par les chiffres, nous proposerions deux localités qui ont perdu leur ancien nom, mais qui, placées sur la voie, ont gardé jusqu'à nous les preuves de leur antique importance. Nous les ferons connaître tout à l'heure.

Mais avant de nous résigner à ne voir dans la carte que des erreurs, nous voudrions essayer d'une autre application des chiffres qu'elle nous donne.

Elle consistera à mesurer les distances à partir de Saintes et lire ainsi la Table : de Mediolanum à Condate, x lieues ; de Condate à Sarrum, xx lieues ; de Sarrum à Vesonna...

Ce serait dans ce document une exception, venant peut-être de ce que le copiste ayant oublié d'inscrire avant Condate le chiffre x, l'aurait mis après, et aurait ensuite procédé de la même façon jusqu'à Périgueux. Si on veut bien nous accorder que cette exception est, au moins, possible, nous rechercherons Condate et Sarrum aux distances indiquées, et si les deux chiffres x et xx nous portent consécutivement aux deux points anciennement habités dont nous parlions plus haut et qui sont les seuls connus, on conviendra que notre hypothèse est assez plausible, à moins qu'on ne préfère attribuer au hasard cette double coïncidence.

Si, partant de Saintes, nous mesurons sur la ligne les 10 lieues gauloises de la Table, équivalant à $24^{km},360$, nous arrivons juste au Né. Cette rivière, qui, même canalisée, comme elle l'a été depuis, se dégage difficilement d'une plaine très basse, se divise en plusieurs cours. Le Port-de-Jappe, où aborde la

voie, se trouve au confluent des deux principales branches. A 500 mètres du Port-de-Jappe, dans une île formée par un troisième bras, qui va un peu plus bas rejoindre les deux autres, se trouve le hameau de l'Anglade et, de l'autre côté de l'eau, celui de la Frénade.

La position de l'Anglade près du confluent des divers cours du Né, a valu à cet endroit le nom qu'il porte et qui n'est pas antérieur au moyen âge. Il n'y a aucune témérité à admettre qu'un centre de population plus ancien, s'il y en a eu un par là, a pu, lui aussi, emprunter à cette circonstance topographique une dénomination ayant le même sens et s'appeler Condate.

En 1846, un cultivateur, en labourant, a découvert à la Frénade, à 300 pas de l'Anglade, un cimetière gallo-romain. Une fouille sommaire et très incomplète le mit en possession d'un assez grand nombre de vases, les uns en terre, les autres en verre. Dix-neuf d'entre eux, les mieux conservés, ont été figurés dans le *Bulletin de la Société archéologique de la Charente*, de l'année 1863. Précédemment on en avait déjà trouvé d'autres, dont quelques-uns renfermaient des monnaies impériales. Dans les champs on rencontre, « un grand nombre de briques, les unes ayant dû servir de dalles aux appartements, les autres de couverture à quelque édifice, dont une des pièces semble indiquée par un large pavé en béton ». C'est M. Marvaud qui nous rapporte cette découverte ; « on pourrait, ajoute-t-il, émettre cette opinion qu'il y eut à l'Anglade, comme il y en avait de distance en distance sur les voies romaines, des maisons, *diversoria*, où s'arrêtaient les étrangers pour se reposer, *qui diverterent ad requiescendum* (Polybe) » ; mais il n'a pas soupçonné que là pouvait se trouver Condate.

La Frénade a été bâtie en 1148 par une colonie de moines de Cîteaux. L'Anglade date vraisemblablement de la même époque. En tout cas, ni l'un ni l'autre de ces vocables, à forme romane, ne sont aussi anciens que les vestiges que l'on rencontre près de ces deux hameaux. La bourgade qui les a précédés et qui ne s'appelait ni l'Anglade ni la Frénade, c'est Condate.

Avant de rechercher la position de Sarrum, on nous permettra de faire remarquer que si nous nous sommes trompé pour la première station, cette erreur rendra impossible l'identification de la seconde ; mais, réciproquement, on conviendra que si la distance indiquée par la Table entre Condate et Sarrum nous porte juste à un autre point qui présente les mêmes conditions de vraisemblance que le premier, chacune de nos deux identifications sera une garantie de plus pour l'autre.

Les XX lieues de la Table, à raison de 2,436 mètres l'une, font $48^{km},700$, qui nous portent un peu au delà du village de Puy-Gâtis, dans la commune de Chadurie.

Remarquons d'abord que nous sommes là près d'un cours d'eau, le premier que la voie rencontre depuis le Né, qui arrosait Condate. La petite rivière de Chadurie, elle aussi, a pourvu jadis aux besoins d'une population assez considérable. Quatre ou cinq hameaux, Saint-Aquitier, la Berche, Vesne et Puy-Gâtis entourent le ruisseau naissant, et tous conservent le souvenir d'une importance passée, que, même réunis, ils n'ont plus aujourd'hui.

Au commencement du règne de Louis XIII, François de Lâge, seigneur de Chadurie et de Puy-Gâtis, présenta une requête au roi, portant que « ladite seigneurie est fertile et abondante en toutes sortes de fruits et substances terrestres et autres choses nécessaires pour l'usage et commodité de la vie humaine, qui fait que les circonvoisins de ladite terre vont souvent trafiquer et se pourvoir des choses qui lui manquent et ne peuvent recueillir en leur pays ; et surtout l'abord et négociation y est grande le 15e mai, qu'on solennise audit lieu de Chadurie la fête de sainte Quitière, à cause que ce jour-là, tous les ans, on y tient une foire ». De Lâge estime que « ladite foire, instituée de toute ancienneté », est insuffisante et il en demande d'autres[1].

Nous avons dans nos contrées un certain nombre de ces foires, uniques dans l'année et qui sont en même temps des frairies. Il serait inutile de chercher dans les archives les chartes qui les

1. *Bullet. de la Soc. arch. de la Charente*, XXII, 338.

auraient octroyées. Ces assemblées, dont l'origine est antérieure au moyen âge, se tiennent, les unes dans les bois, les autres près des fontaines.

Le petit bourg de Chadurie est situé près de la plus haute source de la Boëme, et doit à cette position son nom, anciennement écrit Chapdourie (*chef du ris*). La frairie se tient un peu plus bas, autour de la source pérenne et d'une chapelle bâtie à côté et où les paysans vont encore en pèlerinage. On ne sait si c'est un saint ou une sainte qu'ils y vénèrent : les uns disent saint Aquitier, les autres sainte Quitière ou sainte Aquitière. En vain chercherait-on, pour se renseigner, l'un ou l'autre de ces noms dans le calendrier ou les Vies des saints : c'est l'ancienne divinité topique qui, grâce à ce déguisement, a pu survivre au paganisme.

De chaque côté du ruisseau, entre Sainte-Aquitière et la voie romaine, on rencontre çà et là des débris antiques, et Puy-Gâtis, qui est sur le bord de la chaussée, doit peut-être la seconde partie de son nom à l'état de dévastation dans lequel s'est trouvé cet endroit lorsqu'il perdit jusqu'au souvenir de celui qu'il portait du temps des Romains.

Outre ces vestiges que le soc remue dans les champs, on voit à cent pas du ruisseau, entre Sainte-Aquitière et le Chemin-Boiné, les restes d'un édifice dont l'âge est moins douteux que sa destination. Ce sont deux gros murs en béton, parementés en petit appareil et qui supportent une voûte en berceau. Les gens du pays appellent cette ruine la prison des Romains. Michon y a vu « un *exploratorium* ou vigie destinée à surveiller le chemin, peut-être même à faciliter les signaux ». Il a oublié que, de Puy-Gâtis, où elle passe, c'est la chaussée qui domine la ruine. « Je ne dois pas, ajoute-t-il, oublier une circonstance assez remarquable, c'est que j'ai recueilli autour du monument un grand nombre d'anses de bidons, vases en poterie que les soldats en voyage portaient suspendus à leurs épaules »[1]. Il eût peut-être

1. *Statist. monument.*, 193.

mieux valu constater sans commentaire l'abondance significative de débris de toute sorte que l'on rencontre sur ce point.

Le hameau bâti à côté de la ruine s'appelle la Berche ou la Barche et lui doit sans doute ce nom. Quoi qu'il en soit de leur étymologie, ni la Berche ni Puy-Gâtis ne peuvent être le nom que cet endroit portait au temps des Romains et qui pour nous est Sarrum.

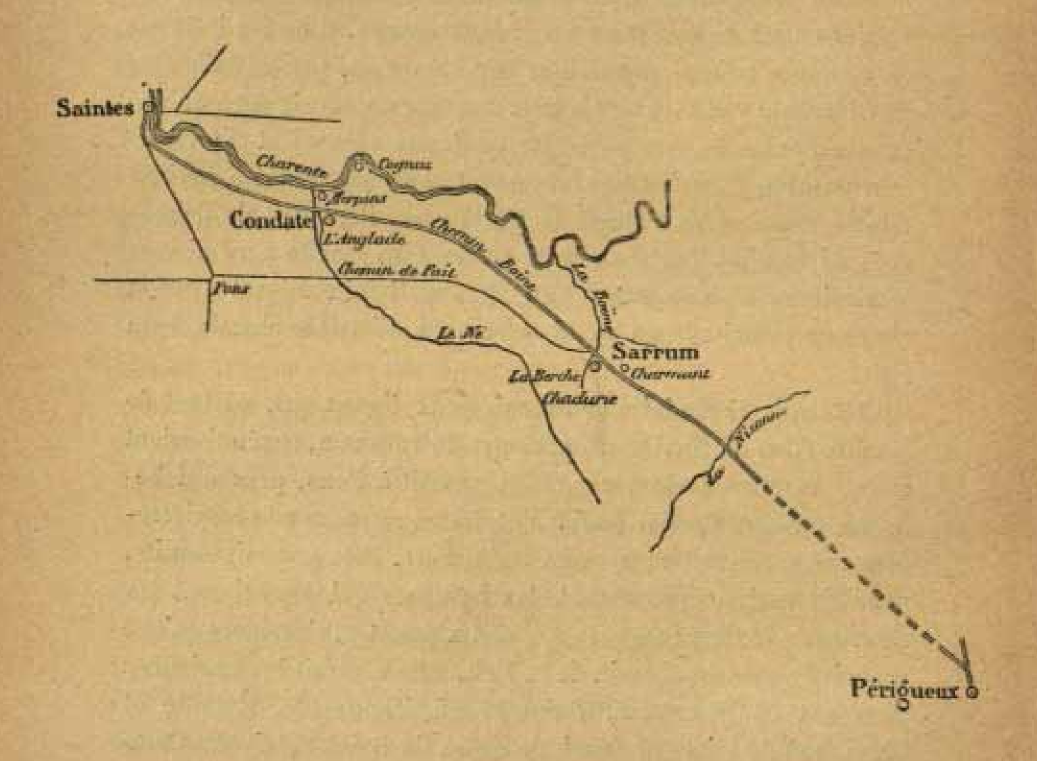
Pour démontrer l'existence d'une station sur les bords du ruisseau de Chadurie, nous avons dû invoquer le témoignage de vestiges disséminés sur un assez vaste espace. Il ne faudrait pas en conclure qu'une population très dense et, par conséquent, considérable y était agglomérée. Sarrum ne devait être qu'une grosse bourgade, composée de quelques édifices et d'un certain nombre d'habitations largement espacées. Placé à environ moitié route entre Saintes et Périgueux, il n'avait de débouchés, si ce n'est des chemins ordinaires, ni vers le nord ni vers le midi. Une seule autre ligne y aboutissait, faisant avec la chaussée principale un angle assez aigu. C'était le chemin de la Faît.

Cette voie secondaire continuait deux lignes qui, partant de la côte, l'une de Novioregum, l'autre de Tamnum, se réunissaient avant d'arriver à Gemozac. Elle passait à Pons, près d'Échebrune, à Saint-Martial-de-Coculet, où on retrouve son empierrement, et traversait le Né vers Saint-Fort. Elle gagnait ensuite, pour s'y tenir constamment, les hauteurs qui départissent les eaux entre la Charente et le Né, son affluent, et c'est alors qu'elle prenait le nom de chemin de la Faît. Elle séparait les anciennes paroisses de Segonzac, Saint-Preuil, Bouteville, Éraville et Birac, qu'elle laisse au nord, de celles de Saint-Palais-des-Combes, Lignières, Sonneville, Bonneuil, Malaville et Nonaville, situées au sud ; puis elle traverse Jurignac, Plassac, Rouffiac et Voulgézac et arrive à Sarrum, où elle joint la voie de Périgueux.

Cette ancienne route est très connue dans le pays et les géomètres du cadastre, tout en dénaturant son nom de diverses

façons et jusqu'à en faire le chemin de la Fée, l'ont indiquée sur les plans d'une douzaine de communes.

Elle est aussi très souvent mentionnée dans les titres, tantôt sous le nom de grand chemin de la Fait, tantôt sous celui de grand chemin de la Faiteau. La plus ancienne de ces mentions est de 1452 ; mais cette date est très suffisante pour prouver que nous avons affaire à une voie antique : un chemin de long parcours qui existait à la fin du moyen âge doit être, en effet, par cela même, considéré comme romain ou gaulois.



Le nom de chemin de la Fait ou de la Faiteau lui est venu de ce que depuis le Né jusqu'à la jonction de la voie de Saintes à Périgueux, il se tient toujours sur la ligne de faîte des collines de la Champagne.

Ce qui a motivé notre digression à son sujet, c'est qu'il abou-

tit au point même où nous plaçons Sarrum et apporte un argument de plus en faveur de son identification avec la Berche.

De la Berche ou de Puy-Gâtis jusqu'à Périgueux il y a encore XXIV lieues gauloises ; mais nous n'avons plus aucun intérêt à poursuivre nos investigations.

Nous résumons :

De quelque façon que l'on interprète la Table et que l'on compte les distances, Condate et Sarrum doivent se trouver dans la section comprise entre le Né et la Nizonne.

Sur cette partie de la ligne il n'y a de vestiges romains qu'à l'Anglade et à la Berche.

Calculées à partir de Périgueux, les distances portent pour Sarrum à un endroit où rien ne permet de le placer, et pour Condate, à une plaine où il n'a pu être.

C'est cette double difficulté qui jusqu'ici a fait rechercher ces deux stations en dehors des chiffres de la Table et même en dehors de la ligne.

Nous avons préféré accepter ces chiffres en recourant à une exception pour les appliquer, et ils nous ont alors conduit avec une remarquable précision aux deux seuls points où des restes importants témoignent de l'existence de deux anciennes localités.

Mais à ceux qui n'admettraient pas cette exception et préféreraient ne tenir aucun compte des chiffres, nous proposerons de même d'identifier Sarrum et Condate avec la Berche et l'Anglade, qui, du moins, remplissent cette double condition d'être sur la voie et d'avoir existé à l'époque romaine.

A.-F. Lièvre.

LE *FINES* DES PICTONS ET DES ANDES

SUR LA VOIE DE POITIERS A NANTES

(*Note additionnelle.*)

En recherchant sur la voie de Poitiers à Nantes la position de Segora nous avons laissé de côté un second problème que soulèvent les indications de la Table de Peutinger. Nous demandons maintenant à y revenir.

Il s'agit du nombre XVIII, placé au-dessus de Segora et dont jusqu'ici on n'a su que faire.

Ce chiffre, inscrit près de la ligne d'Angers mais parallèlement à celle de Nantes, ne peut représenter la distance de Segora ni à l'une ni à l'autre de ces deux villes, qui sont, la première à 36 lieues gauloises et la seconde à plus de 25, et cependant aucune station intermédiaire n'est indiquée ni sur la route d'Angers ni sur celle de Nantes. Il faut, par conséquent, supposer ou que ce chiffre est erroné ou qu'il se rapporte à une localité non dénommée qui se trouvait sur l'une de ces deux voies. C'est, croyons-nous, à cette dernière hypothèse qu'il convient de s'arrêter.

La Table, procédant en cela comme les milliaires, indique presque toujours les limites des cités. Or, il n'y a de *fines* marqué ni sur l'une ni sur l'autre des deux lignes auxquelles peut s'appliquer le nombre XVIII, quoique toutes deux franchissent une frontière. Il est donc permis de supposer que cette distance est celle d'un *fines* dont le nom a été omis; mais cette hypothèse ne vaudra qu'autant que les XVIII lieues à partir de Segora nous porteront exactement à la limite de deux anciens diocèses, ceux-ci ayant, comme on sait, conservé, presque partout et bien mieux que les circonscriptions civiles, la configuration des cités.

Mais à laquelle des deux lignes faut-il attribuer ce chiffre ?

Ce ne peut être à celle d'Angers : l'auteur de la carte avait, le long de cette ligne, la place nécessaire pour inscrire à la fois un nom et un chiffre. On remarquera, en outre, que le nombre XVIII n'est pas parallèle à cette ligne, comme il devrait l'être s'il s'y rapportait. En fait, les XVIII lieues, mesurées dans la direction d'Angers, nous conduisent jusqu'à l'entrée des bois de la Chaussée, entre Beaulieu et Vauchrétien, c'est-à-dire à 4 lieues au delà de l'ancienne limite des diocèses de Poitiers et d'Angers.

Tout autre sera le résultat si on procède aux mêmes recherches sur la route de Nantes. Et d'abord, le chiffre XVIII, malgré sa position insolite, a été écrit parallèlement à cette ligne, ce qui est une présomption qu'il s'y rapporte. Il se trouve, en outre, sur le même plan que le mot *Portunamnetu*, si bien qu'on n'hésiterait pas à l'attribuer à cette voie s'il pouvait représenter la distance de Segora au port des Namnètes. Ce qui a obligé de l'écrire au-dessus de Segora, c'est que la place a manqué pour le mettre à gauche, et ce motif est aussi celui

pour lequel il a fallu supprimer le nom du *fines*, tout l'espace entre Segora et Nantes étant pris par le long mot *Portunamnetu*.

Maintenant, si nous mesurons sur la voie de Nantes les 43,848 mètres qui représentent les XVIII lieues de la Table, nous arrivons à un petit cours d'eau qui limite au nord-est la paroisse de Saint-André-de-la-Marche. Cette paroisse était la dernière du diocèse de Poitiers avant le démembrement de 1317, qui l'attribua au nouveau diocèse de Luçon. Celles de Saint-Machaire et de la Renaudière, que la chaussée traverse ensuite, dépendaient du doyenné des Mauges, qui faisait partie du diocèse d'Angers et avait gardé les limites en même temps que le nom d'un ancien *pagus*. Il y a donc tout lieu de croire que nous sommes là aux confins des Pictons et des Andes. Nous ignorons quel nom portait alors la bourgade la plus voisine de ce *fines* et qui depuis s'est appelée Saint-André-de-la-Marche, mais nous croyons pouvoir conclure qu'elle est celle dont la distance de Segora est indiquée sur la Table.

A.-F. L.

RENÉ GALLES

Un savant qui s'est fait un nom en archéologie, René Galles, intendant militaire en retraite, vient de mourir à Arradon (Morbihan), à l'âge de soixante-onze ans.

René Galles était né à Vannes en 1819. Il n'avait que cinq ans lorsqu'il perdit son père, officier de l'armée. Après avoir fait ses études au lycée de Vannes, il fut reçu à l'École polytechnique et en sortit en 1840, sous-lieutenant d'artillerie.

Alors qu'il avait les épaulettes de capitaine, René Galles entra dans le corps de l'intendance, où il allait parcourir une brillante carrière et atteindre les hauts grades, faisant successivement les campagnes d'Algérie (de 1854 à 1856) et celle d'Italie (1859). Il retournait en Afrique en 1866 et y restait quatre ans, jusqu'en 1870.

Pendant la guerre franco-allemande, René Galles était sous-intendant de 1re classe, à Metz, au corps Ladmirault.

Nommé plus tard intendant militaire du 10e corps d'armée, à Rennes, René Galles, atteint par la limite d'âge, prit sa retraite en 1881, ayant à son actif de beaux états de service, la croix de commandeur de la Légion d'honneur, celle d'officier de l'Instruction publique et la médaille commémorative de la campagne d'Italie.

En 1862, lorsqu'il n'était encore que sous-intendant en garnison à Vannes, René Galles s'était adonné avec ardeur à l'étude de l'archéologie. Il eut la gloire de mener à bonne fin un certain nombre de fouilles importantes opérées dans les monuments mégalithiques de la région morbihannaise. Le monde savant n'a pas oublié le retentissement de ses magnifiques découvertes à Locmariaker et à Carnac. Il fouilla le Mont-Saint-Michel en 1862; les tumulus de Kercado, du Mane-Lud et du Mane-er-h'oeck en 1863; ceux du Moustoir-Carnac et de Kergonfals en 1864.

Les hautes tombelles du littoral furent explorées et de leurs cryptes, inviolées jusque-là, René Galles exhuma, avec les ossements des morts, des mobiliers funéraires d'une richesse telle qu'aucun musée au monde, hors celui de Vannes, n'en possède de comparables. Grâce à l'initiative de René Galles et à son activité intelligente, la Société polymathique du Morbihan, qui déjà avait fouillé le superbe tumulus de Tumiac en 1853, jouissait d'une renommée plus qu'européenne et ses travaux allaient faire autorité dans la science.

Après ses grandes découvertes de 1862 à 1865, René Galles avait quitté Vannes et continué sa carrière militaire. A deux reprises nous le retrouvons en Algérie, où il séjourna près de huit ans. Là encore, il poursuivit ses re-

cherches favorites, sous les auspices du général Faidherbe, son camarade de promotion, et, de concert avec le conseiller Letourneux, il étudia les monuments mégalithiques des environs de Constantine. Il n'oublie cependant ni la Bretagne, ni la Société polymathique, pour laquelle il compose une note intéressante, intitulée : *Un souvenir de Kabylie, à propos des alignements de Carnac*.

En 1881, l'heure de la retraite a sonné. René Galles revient à Vannes, après seize ans d'absence. Il reprend sa place d'archéologue, au milieu de ses collègues et amis de la Société polymathique, qui s'empressent de le nommer président à l'unanimité.

Cinq ans plus tard, il se fixait définitivement à Paris, dans ce foyer de lumière qui convenait à son genre d'esprit et à ses goûts de travail intellectuel, et où il s'était créé de grandes relations dans le monde savant. Là, il occupait ses loisirs à des études sérieuses, suivant assidûment les séances de l'Institut, les cours d'archéologie de l'École du Louvre, fréquentant les bibliothèques et les musées, et entretenant une correspondance non interrompue avec quelques-uns de ses collègues du Morbihan, qui le mettaient au courant des travaux de la Société polymathique.

En vrai Breton qu'il était, il avait pour son pays de Vannes un amour filial, et au-dessus de tout, il aimait le beau golfe du Morbihan, dans les flots duquel se reflétait la terre privilégiée des dolmens.

Au mois de juillet dernier, il nous arrivait de la capitale, et s'installait en villégiature, sur la côte d'Arradon. Il était bien portant et, semblable à un écolier en vacance, tout joyeux de revoir les lieux auxquels l'attachaient de chers souvenirs de famille et de jeunesse. De la fenêtre de son cabinet de travail, il pouvait, à toute heure du jour et même de la nuit, contempler l'archipel morbihannais, avec ses îles, ses promontoires et les méandres de ses courants, dont le murmure berçait son âme d'artiste et l'invitait à de douces rêveries. — Quels beaux projets il avait formés ! Il voulait recommencer les tournées matinales et archéologiques qu'il avait faites jadis, plus jeune de trente ans.

Huit jours avant sa mort, il visitait Carnac, en compagnie d'un ami intime, son collègue en archéologie, qui, lui aussi, avait assisté aux grandes fouilles de 1862. Ensemble ils avaient gravi, encore une fois, le Mont-Saint-Michel, auquel René Galles, à défaut de son secret, avait arraché tant de trésors, conservés maintenant sous les vitrines du Musée de Vannes.

Le 9 août, dans la matinée, notre cher collègue était frappé subitement d'apoplexie cérébrale et mourait trois jours après, sans avoir recouvré la parole.

D'autres pourront trouver matière à éloges dans les longs et brillants services militaires de René Galles. Nous n'avons à envisager ici que son rôle de savant et de lettré. Par ses explorations et ses découvertes de 1862 à 1865, René Galles a contribué dans une large mesure au progrès de l'archéologie. Il suffit, pour s'en convaincre de donner ici l'énumération de ses principaux travaux :

1° Rapport sur les fouilles du Mont-Saint-Michel de Carnac, 1862.

2° Note sur la tombelle de Kercado, 1863.

3° Rapport sur les fouilles du Mane-er-h'oeck, Locmariaker, 1863.

4° Fouilles du Mane-Lud, 1863 et 1864.

5° Fouilles du tumulus de Kergonfals (Biguan), 1864.

6° Fouilles du Moustoir Carnac 1864.

7° Deuxième fouille du Mont-Saint-Michel, 1865.

Ces divers travaux sont publiés, à leur date, dans les *Bulletins de la Société polymathique du Morbihan* et dans la *Revue archéologique* de Paris.

René Galles était un esprit bien doué, d'une instruction solide et très étendue; lettré dans la meilleure acception du mot, d'une imagination vive et d'un cœur excellent, poli et serviable envers tous, affectueux dans l'intimité, il s'était, à toutes les époques de sa vie, fait de nombreux amis.

La Société polymathique du Morbihan perd en lui un de ses travailleurs les plus distingués, un de ses présidents les plus honorables et les plus sympathiques.

En rendant cet hommage à la mémoire de René Galles, la *Revue archéologique*, dont il fut un collaborateur, paie une dette de justice et de reconnaissance.

Dr G. DE CLOSMADEUC.

BULLETIN MENSUEL DE L'ACADÉMIE DES INSCRIPTIONS

SÉANCE DU 10 JUILLET 1891

M. Heuzey met sous les yeux des membres de l'Académie une tête de marbre de la collection de Clercq, qui paraît avoir été détachée de quelque grande statuette chaldéenne. C'est, dit-il, un morceau de sculpture dont le style, à la fois puissant et raffiné, peut se comparer à celui de quelques belles œuvres grecques archaïques. On y remarque surtout un luxe minutieux dans l'arrangement de la chevelure et de la barbe, en opposition avec les têtes rasées que l'on rencontre ordinairement dans les représentations chaldéennes. Les deux usages, ajoute M. Heuzey, ont existé parallèlement en Chaldée dès la plus haute antiquité : le type chevelu et barbu distingue les dieux, les héros, les personnages de sang royal ou princier; l'usage contraire paraît conserver un caractère d'observance sacerdotale.

M. Héron de Villefosse communique, de la part de M. le comte du Paty de Clam, contrôleur civil suppléant à Tôzeur (Tunisie), une inscription romaine découverte entre Tôzeur et Gafsa par les agents du service forestier. Ce texte, gravé sous Nerva, en 97, nous apprend que le cousul *suffectus* Quintus Fabius Barbarus, nommé dans un diplôme consulaire de Trajan conservé au Musée de Saint-Germain-en-Laye, s'appelait de ses noms complets Quintus Fabius Barbarus Valerius Magnus Julianus, et qu'il avait exercé les fonctions de légat de la province de Numidie, où il eut pour successeur L. Munatius Gallus, fondateur de Thamugadi (Timgâd). Il donne en outre un nom géographique, celui du *castellum Thigensium*, établi sur une voie importante qui mettait en communication la région des oasis et la province Proconsulaire d'Afrique. Enfin il permet d'affirmer une fois de plus que toute la région saharienne au sud de la Proconsulaire était placé sous l'autorité du légat impérial de Numidie.

SÉANCE DU 17 JUILLET 1891

M. Geffroy, directeur de l'École française de Rome, écrit le 14 juillet, que les fêtes du XIIIe Centenaire de l'élection de saint Grégoire le Grand vont avoir leur épilogue par un concours que vient d'ouvrir Léon XIII. Trois questions sont proposées. La première est historique : « De l'influence exercée par le pontificat de saint Grégoire sur les pontificats suivants, pendant les VIIe et VIIIe siècles. » La seconde question est liturgique : « Exposer l'état actuel de la science quant à l'œuvre liturgique de saint Grégoire. Examiner ses propres écrits à ce sujet, et la question du chant. » La troisième question est archéologique : « Restituer par des dessins avec couleurs les peintures que saint Grégoire avait fait exécuter dans son habitation du Cœlius, et que son biographe, Jean Diacre, a décrites en détail. Justifier les restitutions à l'aide des données archéologiques, en un mémoire écrit. » Le terme du concours est le 1er août 1894. Les mémoires

couronnés seront imprimés aux frais du Saint Père. — Un décret royal du 28 juin a mis à la retraite le commandeur Fiorelli, directeur général des antiquités et beaux arts. Cette direction est abolie et remplacée par deux divisions établies au ministère de l'Instruction publique, l'une pour les monuments et les arts de l'antiquité, l'autre pour l'art moderne. Une junte archéologique et une commission permanente des beaux-arts sont instituées. En même temps, une circulaire aux préfets recommande la rédaction dans toutes les communes italiennes d'un catalogue des monuments ou objet d'art dont la conservation importe le plus à l'État. — M. Geffroy ajoute en *post-scriptum* qu'il vient de recevoir une lettre de M. Georges Doublet, inspecteur chargé du service des antiquités et des arts en Tunisie, l'informant que M. Jules Toutain, membre de l'École française de Rome, en mission archéologique, a été autorisé à réserver pour le Musée du Louvre un certain nombre des stèles, bas-reliefs et inscriptions trouvés par lui dans sa fouille du Bou-Korneïn.

M. Ravaisson termine la seconde lecture de son mémoire sur la Vénus de Milo.

SÉANCE DU 24 JUILLET 1891

M. Casati fait une communication sur le lion de bronze de la colonne de la *Piazzetta* à Venise, qui vient d'être déposé à terre pour y subir des réparations indispensables. L'origine de ce morceau de sculpture est inconnue; aucun document historique, aucune pièce d'archives n'en fait mention, et les opinions les plus diverses ont été émises : les uns l'ont attribué au moyen âge, les autres y ont vu une œuvre assyrienne. M. Casati le rapproche de divers monuments étrusques, notamment d'une chimère qui porte en caractère étrusques une dédicace à Jupiter, et il conclut à reconnaître dans le célèbre lion de Venise une œuvre de l'art étrusque.

M. Menant estime qu'en tout cas l'hypothèse d'une origine assyrienne doit être résolument écartée.

(*Revue Critique.*) JULIEN HAVET.

SOCIÉTÉ NATIONALE DES ANTIQUAIRES DE FRANCE

SÉANCE DU 8 JUILLET

M. Germain Bapst parle des panneaux de faïence provenant du château d'Écouen conservés actuellement au château de Chantilly. Il démontre que ce sont les plus anciens monuments de la fameuse industrie de la faïence de Rouen.

M. Charles Ravaisson-Mollien lit un mémoire sur les sandales d'Érétrie datant du IVe siècle avant notre ère.

SÉANCE DU 22 JUILLET

M. Durrieu présente un petit triptyque du commencement du XVe siècle portant la signature bien authentique du peintre *Johannes de Mutina* (Giovanni da Modena). Le caractère de cette peinture rattache l'auteur au groupe des artistes qui ont travaillé autour de Pisanello et de Stefano da Zevio.

M. Courajod constate que cette œuvre peut fournir de nouvelles preuves du contact de l'art italien avec l'art flamand à cette époque.

NOUVELLES ARCHÉOLOGIQUES ET CORRESPONDANCE

La livraison 17-18 des *Monuments grecs par l'Association pour l'encouragement des études grecques en France* vient de paraître. Elle contient un mémoire de M. E. Pottier, *Les Représentations allégoriques dans les peintures de vases grecs* (pl. 9 et 10), et une note beaucoup plus courte, mais également fort intéressante, de M. Collignon, sur un *Fragment en marbre d'une tête d'ancien style attique* (Musée du Louvre). Cette note est accompagnée d'une phototypie tirée dans le texte. Le mémoire de M. Pottier se refère à une planche double (9 et 10), gravée avec le plus grand soin, qui reproduit les figures d'un très beau lécythe du Louvre, trouvé en Attique. Il est bien regrettable que ces cahiers ne paraissent pas plus souvent; ils donnent des images des monuments antiques plus fidèles que n'en présentent les autres recueils qui se sont consacrés à la même tâche.

— *Bullettino della Commissione archeologica comunale di Roma*, 1891, mai et juin, cahiers 5 et 6 : De Vit, *Sur la* regio padana *mentionnée dans une inscription du Musée de Ferrare*. — S. Ricci, *La* ξυστικὴ σύνοδος *et la* curia athletarum *près de San Pietro in Vincoli* (pl. VII). — R. Lanciani, *Mélanges de topographie* (avec deux vignettes). — A. Castellani, *Un poignard antique récemment découvert* (pl. VIII). — C.-L. Visconti, *Découvertes d'objets d'art et d'antiquité figurée* (pl. VIII).

— La seconde livraison de l'ouvrage intitulé : *Die attischen Grabreliefs* vient de paraître. Nous avons dit l'intérêt que présente cette belle publication, dont les matériaux ont été recueillis aux frais et par les soins de l'Académie impériale de Vienne et qui s'édite maintenant à Berlin, sous la haute direction de M. A. Conze. Cette livraison renferme les feuilles 3 à 5 du texte et les planches XXVI à L. Celles-ci, pour lesquelles différents procédés sont employés, suivant l'importance des monuments et les facilités plus ou moins grandes que l'on trouve pour les reproduire, sont très soignées ; les photogravures que renferme ce cahier nous paraissent moins noires et d'un effet plus agréable que celles du premier fascicule.

— *Bulletin de Correspondance hellénique*, mars, juin 1841 : 1. M. Clerc,

Fouilles d'Ægae en Éolide (terres cuites à comparer à celles de Myrina). — 2. G. Fougères, *Fouilles au gymnase de Délos* (important pour l'histoire de l'architecture civile et pour celle de l'éphébie grecque). — 3. Homolle, *Inscription de Couphonisi* (provient de Délos). — 4. E. Babelon, *Les monnaies et la chronolologie des rois de Sidon* (mémoire d'un haut intérêt, pl. XV *bis* et XVI). — 5. G. Fougères, *Bas-relief de Tégée représentant un taureau* (d'après une esquisse de M. Conze; rapport établit par F. entre ce fragment et deux autres bas-reliefs représentant un lion et une lionne qu'il a trouvés à Tégée). — 6. P. Jamot, G. Deschamps, *Inscriptions de la Grèce du Nord.* — 7. Homolle, *Inscriptions d'Athènes provenant du téménos du Démos et des Charites* (une de ces inscriptions donne la signature du sculpteur Bryaxis). — 8. Radet, *Notes de géographie ancienne.* — 9. P. Jamot, *Fouilles à Thespies et à l'Hiéron des Muses de l'Hélicon.* — *Fragments d'une statue en bronze* (pl. XV. Il s'agit d'un bras, d'une belle exécution, qui appartenait à une statue assise, peut-être à une figure d'Apollon par Lysippe. — 10. E. Legrand, G. Doublet, *Inscriptions d'Eubée.* — 11. L.-L. Couve, *Inscription d'Oréos.* — 12. J. Lambros, *Tétradrachme inédit de Nabis.* — 13. G. Cousin, *Inscriptions d'Asie Mineure.* — *Institut de Correspondance hellénique* (à la grande joie de tous les anciens pensionnaires d'Athènes et de tous les amis de l'École, M. Homolle a repris les séances de l'Institut hellénique, qui, inaugurées en 1876 par M. Dumont, ne s'étaient plus tenues depuis 1878. Il recommencera à réunir à l'École, pendant la saison d'hiver, outre les pensionnaires français, les membres et les directeurs des autres écoles étrangères, les savants du pays, les étrangers de distinction, tous ceux enfin qui s'intéresseront à la découverte et à l'étude des antiquités et ces rencontres, les échanges d'idées auxquelles elles donneront lieu, seront très utiles à l'éducation de nos jeunes missionnaires). — *Nouvelles et Correspondance* (sous ce titre, M. Homolle présente un rapide tableau de l'activité et des progrès de la recherche archéologique pendant la première moitié de l'année 1891).

— *Proceedings of the Society of Biblical Archæology*, t. XIII, 21e session, 5e séance, 3 mars 1891 : C. de Harlez, *Un nouveau système de chronologie biblique.* — A.-J. Delattre, S. J., *Azirou* (un de ces officiers qui, de Syrie ou de Palestine, correspondaient en assyrien avec le roi d'Égypte). — Karl Piehl, *Notes de philologie égyptienne* (suite). — R. Brown, *Remarques sur les noms astronomiques des signes du Zodiaque dans la vallée de l'Euphrate.* — Dr A. Wiedemann, *Miscellanea. Lettre* de M. Pleyte à M. Le Page Renouf et *Remarques* de celui-ci sur les erreurs commises par les scribes égyptiens dans les transcriptions qu'ils ont eu à faire d'un mode d'écriture à un autre.

— *Proceedings of the Society of Biblical Archæology*, vol. XIII, 21e session, 7e séance, 5 mai 1891 : W. Francis Ainsworth, *Haran en Mésopotamie.* — F.-L. Griffith, *La métrologie du papyrus médical Ebers.* — Prof. Maspero, *Notes au jour le jour*, II. — A.-S. Murray, *Lettre sur un autel de Kanavat publiée dans le numéro précédent* (qu'il est de l'époque romaine). — A.-L. Lewis, *Théories sur l'Exode.*

BIBLIOGRAPHIE

Instructions du Comité des Travaux historiques et scientifiques. — Recherche des antiquités dans le Nord de l'Afrique. *Conseils aux archéologues et aux voyageurs.* — Un vol. ill., de 252 pages, in-8° et in-12. Paris, E. Leroux, 1890.

On sait combien le nord de l'Afrique est riche en antiquités. Bien des civilisations y ont laissé des vestiges de leur passage et l'on peut suivre à leurs traces tous les peuples qui avant l'invasion arabe se sont succédé sur cette partie de la terre africaine : tribus de l'âge préhistorique, Libyens, Phéniciens, Romains, Vandales et Byzantins.

Bref, l'Algérie et la Tunisie sont, comme on l'a dit, un grand musée, mais qu'on est loin d'avoir en entier exploré, et qui chaque jour livre à la curiosité des savants quelque débris inconnu. Aussi là, plus que partout ailleurs, chacun peut-il rendre service à la science archéologique, dans la mesure de son savoir et de sa compétence. Pour tous ceux que leur devoir ou leur agrément y conduit, officiers, ingénieurs, agents du gouvernement, ou simples voyageurs, l'occasion n'est point rare d'avoir à signaler un document inédit : une inscription, une monnaie, un vase, un fragment plus ou moins considérable de sculpture ou d'architecture antique. En communiquant leurs découvertes, sous formes de dessins, d'estampages ou de photographies, au Ministère de l'Instruction publique, ils l'aideraient à réunir la collection complète des monuments de l'Afrique française ; et cette collection « pourrait donner lieu plus tard à une grande publication qui serait l'honneur de la science française, et d'elle seule ». Or, de nos jours, reproduire un monument, quelle qu'en soit la nature, est chose facile. Il n'est besoin ni d'une préparation spéciale, ni de dépenses coûteuses ; un peu de bonne volonté suffit. C'est à cette bonne volonté que fait appel aujourd'hui la *Commission de publication des documents archéologiques d'Algérie et de Tunisie* : et c'est pour les archéologues de loisir et les voyageurs amateurs qu'elle a réuni les présentes instructions. L'avis au lecteur en indique nettement la portée : « Nous confions à ce livre le soin non seulement de guider tous ceux qui sont où iront en Algérie, mais encore et surtout de les gagner à la cause de l'archéologie. Plus nombreux seront ceux qui nous aideront dans l'œuvre entreprise, plus féconde sera l'œuvre, plus vite elle pourra s'accomplir. »

Voici donc un livre tout pratique ; et nous devons seulement y chercher ce que les auteurs ont eu l'intention d'y mettre : non point des dissertations savantes, mais des conseils précis et des renseignements techniques sur toutes les questions d'archéologie africaine. De nombreuses gravures sont le commentaire indispensable de ces instructions.

Le recueil comprend deux parties, précédées d'une introduction et suivies d'un appendice. — L'introduction renferme des notions sommaires sur les procédés de photographie et d'estampage, et des éléments de topographie et d'architecture. — L'appendice comprend les fragments de la Table de Peutinger et de

l'Itinéraire d'Antonin relatifs à l'Afrique romaine, dont une carte est annexée au volume. — La Ire partie, de beaucoup la plus longue (p. 34-215), a pour objet la classification méthodique des antiquités africaines. Elle se divise elle-même en cinq sections. Dans la première, M. S. Reinach s'occupe des monuments de l'âge préhistorique. Les antiquités libyques et puniques, romaines et byzantines, hébraïques et arabes forment la matière des trois suivantes et sont étudiées successivement dans chacune d'elles sous leur forme : 1° d'inscriptions ; 2° de monuments *a*) figurés, *b*) d'architecture. M. H. Duveyrier s'est chargé de l'épigraphie libyque et de l'épigraphie arabe, M. Cagnat de l'épigraphie romaine. Les instructions relatives aux monuments figurés sont l'œuvre de M. Berger, pour l'art punique, de MM. Reinach et Cagnat, pour l'art romain. Quant à la question des monuments d'architecture (édifices publics, militaires, religieux, funéraires, constructions domestiques, voies, ponts, citernes, etc.), c'est M. H. Saladin qui l'a traitée avec sa compétence ordinaire. — La numismatique est l'objet d'une section spéciale. On trouve en Afrique des monnaies anciennes de peuples les plus divers, transportées là par l'effet des relations commerciales; aussi « même en se restreignant à celles qui ne sont pas rares, faudrait-il tout un volume pour établir un guide du collectionneur en Algérie et en Tunisie ». M. E. Babelon a passé rapidement en revue : 1° les monnaies antiques ; 2° les monnaies romaines ; 3° les monnaies byzantines ; 4° les monnaies des Vandales ; 5° les monnaies arabes.

La IIe partie du recueil (p. 217-231) nous renseigne sur les endroits où nous rencontrerons de préférence tous ces documents archéologiques et sur la manière de les chercher. C'est une suite de conseils pratiques pour l'étude et le relevé des antiquités dans les ruines, — dans les constructions arabes, — dans les musées, — dans les collections particulières, avec une bibliographie des principaux ouvrages à consulter sur l'Afrique ancienne, et la liste des bibliothèques du pays où l'on peut rencontrer ces livres.

Terminons en disant que ce volume a été publié à la fois sous format in-8°, pour les bibliothèques, et sous le format plus commode de l'in-12, pour les voyageurs qui voudraient l'emporter avec eux.

Mithridate Eupator, roi de Pont, par Théodore Reinach. — Paris, Didot.

C'est un travail fort sérieux que celui de M. Reinach. L'auteur n'a rien négligé pour savoir la vérité sur le règne de Mithridate. Il a tout connu, tout étudié, et fort bien : inscriptions, monnaies, textes et livres de seconde main. Il paraît superflu de chercher à compléter sa bibliographie et à critiquer l'emploi qu'il fait de ses sources. On peut se fier absolument à lui. On ne pourra, de longtemps, écrire un ouvrage plus complet et plus solide sur le règne de Mithridate.

Est-ce à dire qu'il ait réussi à nous donner une idée précise de la personne et de l'œuvre de son héros? Il semble que M. Reinach n'ait pu lui-même arrêter son jugement. Il fait de Mithridate à la fois le cham ion de l'hellénisme et un

fanatique oriental, le dernier des successeurs d'Alexandre et le plus lointain précurseur de Mahomet. L'hellénisme n'a été pour lui qu' « un masque, crevé de bonne heure par le héros barbare ». En définitive, Mithridate a joué tour à tour des « reliques de Darius » et des souvenirs d'Alexandre ; il a manqué « d'idéal supérieur » ; il a flotté entre le libéralisme hellénique et le despotisme oriental : surtout, ç'a été un « royal tragédien ». — Est-ce bien là ce que les anciens pensaient de Mithridate? de telles idées et de telles expressions sont-elles conformes à la vérité historique? On peut douter qu'il ait jamais été question, dans l'entourage de Mithridate, des libertés helléniques et de l'autocratie barbare, de démagogie et de despotisme. En ce temps-là, et depuis Alexandre, les habitudes despotiques étaient parfaitement conciliables avec les intérêts de l'hellénisme, et elles le furent d'ailleurs dans toute l'histoire du monde jusqu'aux derniers temps de l'Empire romain. Les influences orientales sont faciles à constater chez Mithridate : mais il n'y a pas, entre lui et les Antiochus, ou les Ptolémées ou les Arsacides, de différences appréciables. Leur administration à tous se ressemble leur politique intérieure, leur façon de gouverner est la même. Avant tout, Mithridate paraît en Orient le successeur d'Alexandre. Tout ce que dit M. Reinach ce sujet est parfait : on peut se plaindre qu'il ait cherché à conclure autre chose et à parler d'un Mithridate « sultan et fanatique ». — Ce ne sont là, d'ailleurs, que des divergences d'opinion, et qui n'ôtent rien à la valeur de ce livre.

La grandeur et l'originalité de Mithridate, c'est qu'il a disputé à Rome, plus vaillamment que les autres rois, l'héritage d'Alexandre. Cela est sans doute banal à dire : mais c'est peut-être l'expression de la simple vérité. Il a su profiter, plus que les rois de Syrie ou ceux des Parthes, des haines que Rome avait suscitées par sa politique financière. Il a eu plus de courage, et ses États avaient plus de jeunesse et de force. A la différence des autres rois d'Asie, il a eu franchement l'idée de reconstruire le grand empire d'Orient. La défaite de Rome devait être le point de départ de cette restauration à son profit. La lutte de Mithridate contre Rome présente les mêmes tendances, le même caractère que celles que soutinrent contre elle les rois de Syrie ou les Parthes. La seule chose qui la caracrise, c'est la valeur personnelle, l'intelligence et la ténacité de l'adversaire des Romains. Mithridate eut l'esprit singulièrement plus ouvert, l'âme plus fortement trempée que tous les autres épigones d'Alexandre. Mais ses idées, ses habitudes de gouvernement, ses manières de combattre furent les mêmes que celles des rois adversaires de Rome.

Il en va de même de ses derniers projets. M. Reinach réfute en excellents termes ceux qui les ont traités de chimériques ; il montre qu'il n'y avait rien d'absurde dans le dessein de marcher contre Rome à la tête des barbares du Danube. Mais il ne faudrait pas en conclure qu'il ait eu l'idée de se faire « le généralissime de la barbarie ». Il n'eut qu'une pensée, se frayer une route sur Rome et recruter contre elle, en passant, de nouveaux auxiliaires. C'est le projet d'Hannibal, de Philippe, d'autres encore ; ni Hannibal, ni Mithridate, ni Philippe ne se sont regardés et ne peuvent être appelés les champions de la barbarie contre la civilisation romaine. Ce sont des idées abstraites que n'avaient pas ces grands lutteurs, préoccupés de desseins très précis et de luttes très concrètes,

On peut presque dire que M. Reinach a trop étudié Mithridate; ayant trop vécu avec son héros, il a été amené à singulariser la grandeur de son rôle et à exagérer l'importance de la guerre d'Asie. Il est douteux qu'elle ait eu longtemps aux yeux des Romains l'aspect formidable que M. Reinach lui donne. Il est plus douteux encore qu'elle ait eu de si graves conséquences sur l'histoire intérieure de Rome. Il y avait plus d'une génération que les Romains connaissaient l'Orient et en avaient pris l'habitude. Les généraux envoyés contre Mithridate, Lucullus, Sylla, Pompée, ne représentent pas autant d'« étapes vers la monarchie militaire ». Les entreprises des Scipions et de Marius sont plus importantes à cet égard.

M. Reinach a étendu trop loin, en somme, la portée de l'œuvre de Mithridate : il lui a fait une place à part dans le conflit entre l'Orient et l'Occident; il a transformé une lutte entre un roi et une ville en un combat solennel entre de grandes idées ou des principes éternels. Il vaut peut-être mieux, au risque d'être moins éloquent, s'en tenir aux expressions des anciens. Mithridate est le plus grand des rois qui ait fait la guerre aux Romains. Il a été avec Jules César, l'homme le plus étonnant du Ier siècle avant l'ère chrétienne, par son courage, sa ténacité, son intelligence; il a été, avec Hannibal, le plus vaillant, le plus habile, le plus acharné des ennemis de Rome. On ne trouve pas, dans son histoire, trace de ces séduisants conflits de races et d'idées que les écrivains modernes se plaisent à imaginer.

Jusque dans le style, M. Reinach modernise à outrance. Il y a là une tendance fâcheuse à plus d'un égard. On la lui a reprochée au nom de la langue française. On doit la lui reprocher au nom de l'histoire. Il est aussi nuisible de parler des anciens avec des néologismes que d'expliquer leur histoire par des pensées contemporaines. — Que signifie cette phrase : « Les villes pontiques n'avaient aucune tradition de *self-government* » ? Pourquoi ne pas dire autonomie? Le mot a l'avantage d'être français, d'être grec aussi et de correspondre aux idées des anciens. — Que veulent dire : « Le régime citadin » ? ou « la cellule municipale » ? — Pourquoi parler sans cesse de sultan, quand les Français et les Grecs ont tant de mots qui rendent mieux l'idée du monarque oriental? — Je doute que « passer par les armes » puisse signifier autre chose que fusiller. — A quoi bon parler du « coup de foudre » à propos des amours de Mithridate, surtout quand ce coup de foudre lui est venu « après boire » ? — Il semble que le mot de la fin « la cité milésienne, que Mithridate avait tant aimée » ne soit qu'une réminiscence d'un mot célèbre de la légende napoléonienne. — Que nous sommes loin de Mithridate et du monde ancien! et quel dommage que ce livre, si complet, si exact, si intelligemment conçu, et qui fait réfléchir sur tant de choses, ait si souvent le style et les allures d'un poème historique!

Camille JULLIAN.



PHOTOTYPIE BERTHAUD 9, RUE CADET, PARIS

LIONS ET TAUREAU

GROUPE EN TUF DE L'ACROPOLE D'ATHÈNES



PHOTOTYPIE BERTHAUD 9, RUE CADET, PARIS

BRONZE DU KABIRION

ÉTUDES
SUR QUELQUES CACHETS
ET
ANNEAUX DE L'ÉPOQUE MÉROVINGIENNE

(*Suite*[1])

CLV

ANNEAU SIGILLAIRE DE [G?]HNDIHILDUS



Nous reproduisons ici le chaton d'une bague dont les autres parties nous sont inconnues, et dont nous ne pouvons désigner ni la provenance, ni le possesseur actuel; nous ne savons même plus le nom du correspondant à l'obligeance duquel nous devons l'empreinte d'après laquelle nous donnons le dessin ci-dessus. Les renseignements que ce correspondant nous avait fournis ont été, à notre vif regret, par nous égarés : nous espérons que la publicicité que la présente notice va recevoir provoquera de sa part une nouvelle communication qui nous permettra d'obtenir de lui des détails qui nous font actuellement défaut, et aussi de lui adresser nominativement l'expression de notre gratitude.

Le chaton de l'anneau, de forme ovale, a 9 millimètres dans sa plus grande hauteur sur 18 millimètres de large : il nous offre

1. Voir la *Revue archéolog.*, 3e série, année 1884, t. I, p. 141 ; t. II, p. 1, 193, 257 ; année 1885, t. I, p. 168, 305, et 348 ; t. II, p. 42, 44, 45, 46, 129 et 321 ; année 1886, t. I, p. 20, 216 et 341 : t. II, p. 1, 40, 137 et 213 ; année 1887, t. I, p. 47, 180 et 289 ; t. II, p. 42 et 295 ; année 1888, t. I, p. 23 et 296 ; t. II, p.175 ; année 1889, t. I, p. 38 et 309 ; t. II, p. 1 et 309 ; année 1890, t. I, p. 1, 177 et 321 ; t. II, p. 365 ; année 1891, t. I, p. 277 et t. II, p. 1.

le nom du personnage qui le portait, en deux lignes, entre les extrémités desquelles s'avance, de chaque côté, une rangée de trois cabochons ou globules.

Au premier aspect, la ligne supérieure de l'inscription paraît commencer par deux I, suivis de NDI; la deuxième ligne se lit sans aucun doute : HILDI, ce qui donnerait, pour le tout, IIN-DIHILDI, vocable fort admissible puisque IND et HILDI sont l'un et l'autre des radicaux germaniques bien connus[1]. Mais un examen plus attentif fait constater, en avant des I de la première ligne, des traits qui sont apparemment ceux d'une lettre initiale, dont une partie serait cachée par les cabochons[2]. Cette lettre ne pourrait être qu'un D cursif, ou un G cursif rétrograde (Ͽ). Or, dans l'onomastique germanique (et c'est d'elle incontestablement qu'il s'agit ici), le radical *dind* est inconnu, tandis qu'on y trouve les radicaux *gind*[3] et *gin* ou *ging*[4], et le nom entier serait alors très probablement

GIINDIHILDI

génitif de *Giindihildus*, le mot *signum* étant sous-entendu; ce vocable est formé de la même manière que ceux de *At-hildus*, *Gum-hildus*, *Rot-childus* et autres, cités par Förstemann[5].

CLVI

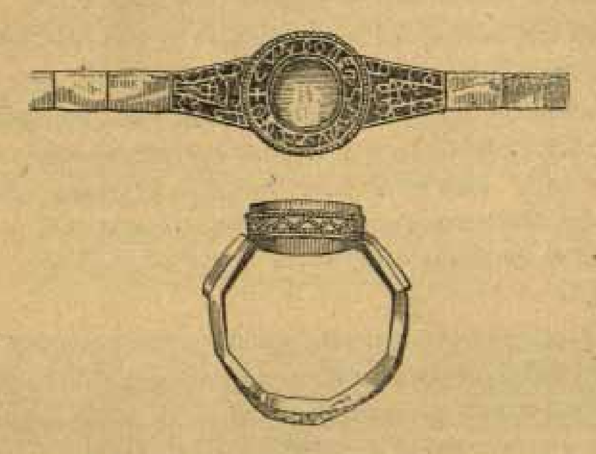
ANNEAU SIGILLAIRE DE CUNDOBERTUS

Voici une bague en or, qui a été trouvée, il y a peu d'années,

1. Voir Förstemann, *Personennamen*, col. 780 pour *ind*, et col. 662 et suiv. pour *hildi*, qui entre dans la composition d'un grand nombre de noms.
2. Dans cette hypothèse, les lignes de cabochons et les points qui s'avancent de chaque côté sur le chaton servent de prolongement de la tige sur celui-ci. Mais ce n'est là qu'une supposition, et nous ne serons fixé, sur ce point comme sur plusieurs autres, que lorsque nous aurons sous les yeux le bijou en question ou les renseignements qui nous manquent présentement.
3. Förstemann, *op. cit.*, col. 515; il y a un exemple de ce radical dans *Gindel*. (*Ibid.*, col. 468.)
4. Ainsi dans *Gingulf* (Förstemann, col. 470).
5. *Op. cit.*, col. 662-664.

dans le département de la Marne, par un cultivateur qui recueillit en même temps des poteries gallo-romaines. Après avoir passé entre plusieurs mains, elle a été finalement recueillie dans la riche collection de M. le baron Pichon.

Elle est octagonale, même à l'intérieur, ce qui en rend l'ouverture inégale : entre le chaton et le côté opposé, cette ouverture est de 21 1/2 millimètres.



Le chaton, de forme ronde, a 16 millimètres de diamètre à sa surface, et 5 millimètres de hauteur au-dessus de la tige sur laquelle il est soudé; il est orné, dans tout le pourtour de cette saillie, de zigzags perlés entre deux rangs de grènetis, formant un bandeau qui n'est pas sans élégance.

La tige, décorée, dans les parties les plus rapprochées du chaton, d'ornements un peu confus, a, dans ces parties, une largeur qui va s'amoindrissant, et n'est plus, du côté opposé, que de 5 millimètres.

Sur la bande de métal, au centre de laquelle était sertie une gemme, est gravée une inscription, où M. le baron Pichon a lu ces caractères :

GVNDOBTIVS SVVIS C̄ ◁EO (*Gundobertus suavis cum Deo*).

M. Louis Paris, qui, le premier, a publié ce curieux bijou dans son *Histoire de l'abbaye d'Avenay*, a considéré cette leçon comme

certaine et définitive : il a, en outre, identifié le nom inscrit sur la bague avec celui de saint Gombert, qui, d'après des légendes historiques, aurait subi le martyre sous le règne de l'un des descendants de Clovis, et dont les reliques auraient été tranférées dans l'abbaye d'Avenay, qui avait reçu de lui de grandes libéralités[1].

M. E. Le Blant, en reproduisant le bijou qui nous occupe dans son *Nouveau recueil des inscriptions chrétiennes de la Gaule*[2], rectifie, en ces termes, la leçon proposée par M. le baron Pichon : « L'examen de l'objet même m'a permis de constater qu'à la suite du nom, dont la fin est assez trouble, il faut lire la formule courante VIVAT DEO. Après les lettres VIV, très apparentes, vient un A non barré, puis un T cursif, que l'on avait pris pour un C surmonté d'une barre d'abréviation et représentant le mot *cum*. Le T, fait de cette manière, se rencontre souvent dans les inscriptions. »

Cette lecture et cette explication nous paraissent exactes, sauf en ce qui touche la première lettre du nom, qui n'est point un G, comme l'ont cru notre savant confrère et M. Louis Paris, mais un C mérovingien, qui se rencontre sur les monnaies de la première race, tandis qu'il n'y existe pas, à notre connaissance, d'exemple de la lettre G ainsi écrite[3]. La véritable légende de notre bague est donc :

+ <VNDOBERTVS VIVAT ŒO (*Cundobertus vivat Deo*).

Cund et *Gund* sont, avec la variante de l'initiale, un seul et même radical germanique employé, sous ces deux formes, dans la composition de nombreux vocables et spécialement de celui qui nous occupe[4].

1. *Hist. de l'abbaye d'Avenay*, in-8°, 1879, p. 64-67. Avenay est une commune dépendante du canton d'Ay, arrondissement de Reims (Marne).

2. P. 82, n° 59. Notre savant confrère m'a obligeamment communiqué une bonne feuille de cette partie de son nouvel ouvrage, qui est encore sous presse.

3. Voir : 1° Conbrouse, *Monétaires des rois mérovingiens*, in-4°, 1843, pl. 62, Alphabet des monétaires ; 2° dans A. Engel et R. Serrure, *Traité de numismatique du moyen âge*, p. 99-101, l'alphabet plus complet, dressé par ces auteurs.

4. Ainsi, on trouve notamment la mention : 1° d'un *Cundobert*, en l'an 700,

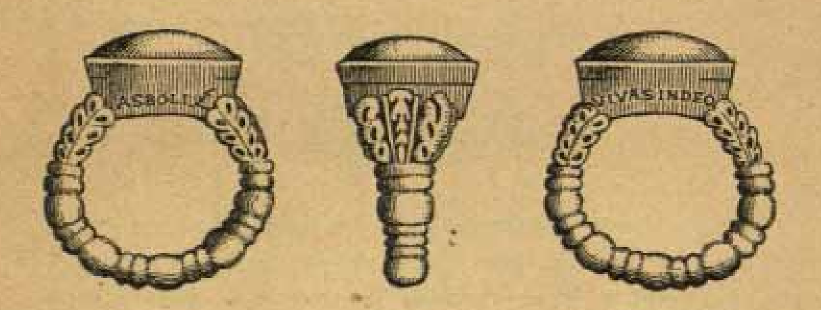
Au sujet de l'acclamation qui suit le nom du propriétaire de notre anneau, il convient de rappeler que nous avons déjà, au cours des présentes Études, produit deux exemples des formules *vivat* ou *vivas in Deo*[1]. Celle-ci se voit déjà, au IVe siècle, sur une magnifique bague en or, trouvée, vers l'année 1834, dans le lit de la Saône[2].

Quant à l'identification du *Gundobertus* de l'anneau champenois avec le saint Gombert dont a parlé M. Louis Paris, nous rappellerons qu'il est imprudent, en général, de faire des rappro-

dans Zeuss, *Traditiones possessionesque Wizenburgenses*, nº 243 ; 2º de *Cundbert* et de *Cundpert*, dans Neugart, *Cod. diplomat. Alamanniae*, années 778, 797 et 819. La forme *Gundobert* se rencontre aussi fréquemment dans les documents des mêmes époques (Förstemann, *Personennamen*, col. 559-560).

1. Voir les nos XXXI et XXXII.

2. Nous reproduisons ici les dessins que M. de Boissieu (*Inscript. antiq. de Lyon*, 1846, p. 600) a donnés de cet intéressant bijou, qui a appartenu à S. Ém. le cardinal de Bonald, décédé archevêque de Lyon :



Autour du chaton, où était primitivement sertie une gemme qui a été perdue et qu'on a remplacée par une belle émeraude, sont gravés ces mots :

ASBOLI (suivi d'une palme) VIVAS IN DEO.

M. E. Le Blant (*Inscript. chrét. de la Gaule*, t. I, p. 64) a lu :

VIVAS IN DEO ASBOLI

sans doute par le motif que la palme symbolique est toujours à la fin dans les inscriptions funéraires. D'un autre côté, le nom du propriétaire d'un anneau est toujours, dans ces monuments, en tête de la légende (voir les nos XXXI et XXXII des présentes Études). Un des éminents archologues qui ont vu la bague d'Asbolius, M. Visconti, la fait remonter au IIIe siècle ; mais les autres : M. de Boissieu, le P. Marchi et M. E. Le Blant (*op. cit.*, préface, p. CXLIII), croient qu'elle est plutôt du IVe siècle.

chements de cette sorte, le même nom ayant été porté simultanément par plusieurs personnages. La différence entre le mot *Cundobertus* et celui de *Gundobertus* qu'on lit dans les documents relatifs à saint Gombert ne ferait pas obstacle à l'identification proposée, puisque les deux formes ont été, comme on l'a vu plus haut, employées en même temps et presque indifféremment. Reconnaissons, en outre, qu'elle emprunte un certain degré de vraisemblance à la coïncidence du lieu de la trouvaille du petit monument dont il s'agit et de l'époque probable de la fabrication avec le fait de l'existence de saint Gombert en ce même pays, de la tradition concernant ses relations avec le monastère d'Avenay, et de la translation de ses restes dans cette maison religieuse.

CLVII

ANNEAU SIGILLAIRE DE AUGISA



Voici un anneau provenant d'une des tombes du cimetière mérovingien de Bel-Air, près Chéseaux, non loin de Lausanne, et qui appartient au Musée cantonal de cette ville, dans le catalogue duquel il figure sous le nº 489[1].

Ce bijou est en bronze; il a une ouverture de 20 millimètres; sa tige est une bande plate de métal, qui a, près du chaton, 8 millimètres de hauteur et va en se rétrécissant jusqu'à la partie opposée.

Le chaton, soudé sur la tige, est un rectangle irrégulier, de 10 millimètres de haut sur 11 millimètres de large. Il est orné

1. Je suis redevable à l'amicale obligeance de M. le baron de Mély de l'empreinte et des dessins qui m'ont servi à faire figurer ici cette bague, ainsi que des renseignements consignés dans la présente notice.

d'un monogramme où l'on distingue aisément les lettres suivantes : au sommet un A, à l'intérieur duquel il y a un V ; au centre un G mérovingien (G), dont le trait droit inférieur est intentionnellement prolongé pour faire un I traversé par le S ; enfin à gauche (du lecteur) un E rétrograde. Le tout représente le nom d'AVGISE, génitif d'AVGISA, déclinaison féminine d'AVGIS, que Förstemann mentionne comme dérivé du radical germanique AVG[1].

Le génitif du vocable implique naturellement la présence de *signum*, et nous avons précisément ici le S barré (S), abréviation de ce substantif, qui a ainsi, comme nous l'avons déjà observé plusieurs fois, un double emploi.

En résumé, nous avons, pour l'ensemble du monogramme :

SI(*gnum*) AVGISE.

M. DELOCHE.

1. *Personennamen*, col. 181.

LES SCULPTURES EN TUF

DE L'ACROPOLE D'ATHÈNES

(*Suite et fin* [1].)

(PLANCHE XVI-XVII)

VI

Les grandes sculptures, qui viennent d'être examinées au chapitre précédent, témoignent des progrès qu'avait réalisés la statuaire en tuf depuis ses humbles débuts, — progrès de toute espèce, étroitement liés les uns aux autres, qui se marquent, pour ce qui est de la matière seule, par les passages successifs d'une pierre très tendre à des pierres de plus en plus dures. Quelques pas encore, et le tuf, à son tour, cédera la place au marbre. Avant d'arriver à ce moment décisif, il est indispensable de rappeler en termes nets la continuité des habitudes techniques pendant toute la période, et de dresser le bilan des qualités et des défauts de cet art près de sa fin. C'est un rapide résumé qu'il faut faire de tout ce qui a été dit jusqu'à présent, et je le ferai rien qu'en décrivant et analysant une petite tête, qui est publiée ici pour la première fois [2] (planche XVI); elle est plus petite que nature et elle est fort mutilée : elle offre cependant à qui veut la regarder un réel intérêt [3]. — On doit la reculer à l'extrémité

1. Voyez la *Revue archéologique* de juillet-août et septembre-octobre 1891.
2. Trouvée en 1888. Signalée dans le *Bull. de Corr. hellén.*, XII, p. 433.
3. Le Musée de l'Acropole renferme une seconde tête (inédite), fort semblable à celle-ci. Elle est extrêmement mutilée : il n'en subsiste que le dessus du crâne et le derrière de la tête, une partie du front, l'œil droit et une partie de la joue droite. Elle avait les mêmes dimensions que la tête de la planche XVI, avait été taillée dans un tuf pareil, et, autant qu'on en peut juger, présentait les mêmes caractères artistiques. Je n'aperçois de différence que dans le traitement de la chevelure, qui, dans ce second exemplaire, est coupée de petits sillons parallèles, très rapprochés, allant du front à la nuque, ce qui signifie qu'elle est

de la série, d'abord parce que le tuf où elle a été taillée est d'une assez grande dureté, ce qui fournit pour la date une présomption des plus sérieuses; ensuite, parce que le travail du visage, évidemment rapide, aisé et franc, dénote chez l'auteur une expérience du métier et, pour ainsi dire, une accoutumance de la pierre, qui ne s'étaient pas encore rencontrées à un degré égal.

En premier lieu, nous relevons dans cette tête certaines analogies notables avec les œuvres antérieures : par exemple, dans l'exécution des cheveux, disposés en cordons de grosses perles, comme sont les tresses tombantes des figures féminines de la planche XI et de la planche XII, et aussi dans le traitement de la barbe, en forme de masse plate et lisse, de quelques millimètres de saillie, arrêtée par un bord net et anguleux, comme sont les barbes de Typhon ou celle d'Iolaos dans le fronton de l'Hydre; à celles-ci nous avons déjà comparé l'himation porté par la statuette de la planche XI, à cause de la sèche découpure des contours, déterminés dans les deux cas au moyen du même instrument et de la même manière. Enfin les traits verticaux, qui divisent ici la barbe et rompent l'uniformité de sa masse plate, ont été tracés avec la scie, comme les sillons qui partagent la chevelure sur les têtes de Typhon, et comme les lignes qui séparent les rangs d'écailles de Triton dans le plus ancien des deux groupes où il est représenté.

Ces rapports extérieurs seraient peu de chose, s'ils n'étaient accompagnés de ressemblances plus profondes. Mais, pour être plus récente que les autres œuvres en tuf, la tête de la planche XVI n'en a pas moins été exécutée suivant la même technique exactement. On y reconnaît partout les effets de la gouge, notamment dans la région de la bouche et des yeux. La bouche

simplement peignée et rejetée en arrière ; de plus, elle est ceinte d'une couronne de feuillage, peinte en rouge, que l'on reconnaît très bien par derrière, où l'on voit se détachant d'une tige mince, quatre feuilles assez longues, étroites, aiguës, avec nervure médiane, qui semblent être des feuilles d'olivier. — La tête de la planche XVI était faite pour être vue de face; l'autre, pour être vue de profil, le spectateur étant à droite : la partie gauche, en effet, n'est pas travaillée.

fait un arc très simple et régulier, au-dessous duquel, pour dessiner le contour de la lèvre et l'isoler du menton, la gouge a creusé à sa façon, que nous connaissons bien, c'est-à-dire droit devant elle, d'une poussée continue, sans égard aux menus détails qui donnent une infinie diversité à cette partie du visage, passant aussi indifférente sur les chairs molles du coin des lèvres que sur les solides saillies du menton. Elle a travaillé pareillement autour du globe de l'œil, traçant sous les sourcils une large rigole, régulière et douce, puis en traçant une deuxième analogue, mais moins creuse, sous la paupière inférieure. On remarquera à l'angle externe des paupières la mince saillie à vive arête qui s'allonge un peu dans la direction de l'oreille; elle a été produite, de la manière la plus naturelle, par l'intersection des deux sillons, celui d'en dessus et celui d'en dessous, qui se rencontrent là; c'est à cet endroit précis que la lame concave est venue, d'en haut et d'en bas, achever sa course en se redressant progressivement, et les deux versants opposés de cette petite saillie marquent le point d'arrivée des deux rigoles qui se rejoignent, circonscrivant tout l'œil. Cette saillie ne correspond pas à un détail réel, elle aurait donc dû disparaître : non seulement l'artiste l'a laissé subsister, mais il a attiré sur elle l'attention en exagérant de ce côté l'angle de l'œil, effilé en une pointe aiguë que ladite arête en saillie semble continuer. On pourrait relever d'autres inexactitudes encore : la dépression de la tempe n'existe pas, et, tout au contraire, il y a à cet endroit comme un renflement de la boîte osseuse; le modelé de la joue est visiblement incertain et quelconque, non pas fondé sur l'observation directe du modèle vivant.

En somme, non seulement par certains détails déterminés, mais surtout par les procédés généraux de la technique, cette tête, une des plus récentes productions de la statuaire en tuf, se rattache sans conteste aux œuvres antérieures, qui constituent elles-mêmes une série fortement nouée. Rien d'étonnant à ce que nous y retrouvions l'ensemble de mérites et de défauts dont nous avons fait déjà plusieurs fois le compte.

Après ce dernier exemple, nous pouvons dire que les sculpteurs en tuf, — je parle des plus habiles, — ont montré dans leurs figures une sérieuse entente des proportions, un sentiment juste de la silhouette, un remarquable penchant à la vigueur et à la fermeté de la structure, et qu'ils ont su animer d'une certaine vie leurs solides constructions, mais que, d'autre part, leur facture est sommaire et sans précision, simplifiée à l'excès et rarement exacte dans le détail, et qu'il s'y révèle, quand on analyse leurs œuvres, une impuissance foncière à rendre, non pas même dans toutes ses fines nuances, mais simplement avec une correction suffisante, l'aspect vrai des formes réelles. Or, ces vices sont imputables en grande partie, comme nous le savons, à la technique ; ils sont liés d'une manière quasi indissoluble à l'usage de cette technique. Ils ne peuvent donc disparaître avant que celle-ci ait elle-même disparu, c'est-à-dire avant que le tuf n'ait été remplacé par une autre matière pour laquelle la technique du tuf sera reconnue impropre.

On observera ceci encore : les œuvres en tuf que nous avons étudiées ne présentent aucune recherche d'élégance et de coquetterie ; point de ces chevelures d'une si ingénieuse complication, point de ces barbes aux frisures inexprimables, qu'ont tant aimées les auteurs des statues archaïques de marbre. Cette simplicité presque austère des œuvres en tuf est d'autant plus notable qu'elle s'accorde beaucoup moins avec l'esprit d'un art jeune et naïf que les excessifs et puérils raffinements de l'époque suivante. Il faut donc que la cause en ait été extérieure à l'ouvrier. Je crois, en effet, qu'elle est plutôt dans la technique et aussi dans la matière. Ces savants artifices des chevelures et des barbes athéniennes du VIᵉ siècle ne pouvaient être imités que par de délicats et minutieux refouillements, à l'aide de lents et patients outils. Or, c'est précisément cette patience et cette finesse dans l'exécution, en un mot cet amour du détail, qui manquait le plus, par suite de leurs habitudes techniques, aux vieux imagiers qui travaillaient la pierre tendre. La surface ferme et polie du marbre se prête à merveille à ces fragiles minuties, mais non la surface

du tuf, peu serrée et peu homogène, piquetée de petits trous, semée de cristallisations dures, quelquefois traversée de longues fentes imprévues, — en sorte que, s'il arrivait qu'un artiste, poussé par le désir du délicat et du joli, fît le méritoire effort de rompre un moment avec les habitudes qu'un long usage de certains outils avait nécessairement données à sa main, il rencontrait encore, dans la matière même qu'il employait, de nouveaux obstacles décourageants.

L'effort a été tenté cependant. On en a la preuve par une tête d'homme, de grandeur naturelle[1], dont les cheveux et la barbe sont très différents de tout ce que nous avons vu jusqu'ici. Les cheveux sont divisés au milieu du front en deux bandeaux ondulés, sur l'épaisseur desquels l'artiste a creusé avec un soin extrême de minces stries serrées, comme pour y faire sentir le passage du peigne fin. La barbe surtout est intéressante. La masse en a été d'abord coupée de longues hachures parallèles; c'est ainsi qu'avait procédé déjà l'auteur de la tête reproduite dans notre planche XVI; mais celui-ci avait exécuté cette besogne avec précipitation et négligence, et, ses hachures tracées, en était resté là. Dans le cas présent, les sillons, beaucoup plus rapprochés et rigoureusement parallèles, n'étaient que le premier canevas du travail : les longues baguettes de pierre, qui se trouvaient comprises entre ces hachures, ont été recoupées dans le sens horizontal, et changées en des suites de petits cubes, et ces petits cubes, leurs angles ayant été arrondis, sont devenus de petites boules, ou des perles, lesquelles pendent en chapelets, et vont diminuant de grosseur jusqu'à la dernière, la plus petite, qui s'effile en pointe. Bref, la barbe, au lieu de ne former qu'une seule masse, sabrée de maladroites hachures, est ici composée d'une quantité de petites tresses, jolies (ou qui voudraient l'être), semblables aux tresses de cheveux des figures féminines représentées aux planches XI et XII. Mais, naturellement, ces

1. Publiée par M. Brückner, *Mittheil. Athen*, XIV, pl. III, à gauche. — J'avais signalé et décrit cette tête peu après qu'elle fut découverte, *Bull. de Corr. hellén.*, XIII, p. 141-142.

tresses de la barbe, avec leurs perles minuscules, étaient beaucoup plus difficiles à exécuter que les autres ; et, d'autre part, le grain rugueux et inconsistant du tuf ne permettait pas de pousser le travail jusqu'à cette netteté et ce poli qui lui eussent donné toute sa valeur. Les sculpteurs n'étaient donc guères encouragés à persévérer dans cette voie ; aussi ne voyons-nous pas qu'il ait été fait en ce genre aucune autre tentative que celle que nous venons de citer, et pour rencontrer de nouveau l'application d'un procédé, non pas tout pareil, mais analogue, il faut aller chercher parmi les œuvres en marbre de la période suivante (tête Rampin[1], par exemple). Tant qu'ils n'ont pas employé le marbre, les artistes se sont généralement interdit les raffinements et les élégances de cette sorte, parce que leurs habitudes techniques s'en accommodaient mal, et la matière qu'ils travaillaient plus mal encore[2].

Il y avait donc un certain ordre de qualités, à l'acquisition desquelles, pendant la période du tuf, l'art statuaire ne pouvait pas prétendre, comme il y avait, nous l'avons vu, un certain ordre de défauts, desquels il ne pouvait pas se débarrasser. Pour que ces conditions changeassent, il fallait que la matière, les instruments et la façon de s'en servir fussent d'abord changés.

Enfin le marbre vint. Il vint, comme le tuf lui-même était venu après le bois, comme, après les tufs très tendres, étaient venus les tufs plus durs. Il faut ici regarder en arrière plutôt qu'en avant, et, quelles que doivent être pour l'avenir les conséquences de ce dernier changement, bien comprendre qu'il n'est que la suite naturelle et logique des changements antérieurs.

1. Voir Rayet, *Mon. de l'art ant.*, I.

2. Il faut ajouter que la polychromie y mettait encore un obstacle. Car sur le tuf la couleur ne pouvait être posée en couche légère, sans épaisseur, comme on le fera plus tard sur l'épiderme uni du marbre ; à cause des rugosités de la surface de la pierre, elle devait être quasi un enduit, ou du moins former une couche d'une épaisseur parfaitement appréciable, qui eût suffi pour empâter et effacer à moitié les trop fins détails.

L'art avait fait depuis ses origines des progrès continus. La marche avait-elle été rapide ou lente, nous ne pouvons guères en juger; mais sûrement elle avait été ininterrompue : la gradation régulière que l'on constate dans la série des monuments conservés en est une preuve. Les progrès à réaliser étaient de diverse nature, puisque tout était à trouver, la matière, l'outillage, la technique, et l'art lui-même : tout a marché de front. Une sorte d'instinct poussait ces vieux imagiers à ne pas s'attarder aux résultats partiels qu'ils avaient obtenus, mais à chercher sans repos, avec des efforts toujours renouvelés, ce qui devait être, sinon pour *eux*, du moins pour leurs successeurs, la matière et la technique définitives. Ils ne se sont jamais arrêtés dans le provisoire que juste le temps qu'il fallait pour préparer une nouvelle étape. Ainsi, ils ne se sont pas épuisés à perfectionner leurs figures de bois, à qui un supplément de perfection n'eût sans doute pas été inutile ; mais, dès qu'ils se sont sentis assez forts, ils se sont attaqués à la pierre, et, à mesure que leur science a grandi, ils ont cherché, pour l'exercer, des matériaux toujours plus dignes de l'art. J'avais, au début de cette étude, annoncé ce mouvement ascendant que je rappelle ici : nous l'avons suivi d'une œuvre à l'autre, et nous avons partout vérifié la constance du rapport entre le talent personnel de l'ouvrier et la valeur intrinsèque de la matière : le fronton d'Hercule et de l'Hydre est très inférieur au groupe de Typhon pour le mérite artistique, mais aussi quelle différence entre les deux espèces de pierre employées ! Maintenant, le groupe de Typhon et les œuvres voisines, ou bien les deux têtes citées plus haut, lesquelles semblent être un peu plus récentes, seront-elles le terme de cette marche en avant, marqueront-elles du moins un arrêt de quelque temps? Non pas. Il est certain, cependant, que les artistes auraient pu se contenter de cette qualité de tuf, relativement bonne, dont ils se servaient en dernier lieu, et que leurs œuvres, telles que nous les connaissons, étaient encore, même sans changement de matière, susceptibles de beaucoup de progrès. Mais enfin cette matière, quoique fort au-dessus de celles qui l'avaient précédée, n'était

pas irréprochable, tant s'en fallait ; les carrières ouvertes aux flancs de l'Hymette et du Pentélique en offraient une autre, incomparablement supérieure. Le besoin du mieux pressant les artistes, ils n'attendirent pas d'avoir fait rendre au tuf tout ce que celui-ci pouvait donner : dès qu'ils sentirent seulement leur habileté manuelle plus affermie et se jugèrent en état de franchir le dernier pas qui les séparait du marbre, ils le franchirent.

Une nouvelle technique devenait alors nécessaire. Jusque-là, les procédés de travail n'avaient point changé essentiellement : on avait pu continuer à tailler les images en tuf avec les mêmes outils à peu près qui avaient servi auparavant à découper les ξόανα en bois ; mais le marbre ne se laissait pas entamer avec une pareille facilité. Si l'instrument principal de la période finissante avait été la gouge, celui de la période commençante devait être le ciseau. Les artistes n'eurent pas à inventer cet instrument : il était déjà connu d'eux ; il faisait partie de l'outillage que leur avaient légué les sculpteurs en bois, leurs devanciers ; d'ailleurs, la gouge elle-même n'est qu'un ciseau creux. Mais il ne faut pas se laisser abuser par la communauté du nom : il n'y a guères, en effet, que le nom de commun entre le ciseau du menuisier, muni d'un manche, manœuvré directement avec la main, et qui tranche par pression, et le ciseau du marbrier, sur lequel on frappe avec une masse, et qui fait éclater la matière, mais ne la tranche pas. L'emploi des deux instruments est donc très différent, et leurs effets ne le sont pas moins. La technique du tuf, qui avait été d'abord celle du bois, avait l'inconvénient de porter l'ouvrier à un travail rapide et superficiel, à une facture peu serrée et peu précise. Le maniement du ciseau le forcera, au contraire, d'aller lentement, avec précaution, et de reprendre point par point ces formes dont il ne connaissait guères autrefois que les divisions principales ; il sentira alors le besoin de se tenir plus près du modèle ; en l'étudiant mieux, il appréciera la valeur de certains détails jusque-là sacrifiés ou traités par à peu près, et ainsi, progressivement, il s'acheminera à cette exactitude dans l'imitation et à cette vérité dans l'expression, qualités fondamentales

de la statuaire, qui sont trop absentes des productions antérieures. D'autre part, il s'apercevra, à l'épreuve, combien cette matière nouvelle dont il se sert est belle, féconde en ressources, digne des efforts qu'elle impose. L'aptitude du marbre à rendre toutes les délicatesses du modelé l'engagera à rechercher ces délicatesses. Sûr d'être payé de ses peines, il ne les épargnera pas, comme il faisait devant le tuf, dont la surface rugueuse, non susceptible de poli, décourageait les bonnes volontés. Il sera invité par la matière même à donner au travail tout le fini possible, tandis que les autres matières employées auparavant s'accommodaient plutôt d'une exécution sommaire et par masses. Enfin, ces élégantes minuties, ces coquets enjolivements auxquels devaient tant se complaire les maîtres archaïques, le marbre, par la finesse de son grain et la fermeté douce de son épiderme, les autorisait, au lieu que le tuf ne les pouvait admettre qu'avec peine.

Par conséquent, ce qui avait le plus manqué à la sculpture jusqu'à ce moment, à savoir la science exacte des formes et de l'anatomie interne, la souplesse du modelé, le goût de la grâce et de l'élégance, tout cela allait se développer petit à petit sous l'influence des conditions nouvelles qui étaient faites à l'art. Certains défauts allaient disparaître et certaines qualités apparaître. Bien entendu, la plus grande part de ces progrès futurs doit être attribuée à l'initiative personnelle des artistes; mais il ne faut pas oublier que cette initiative même fut encouragée et, dans une certaine mesure, provoquée par les qualités spéciales à la nouvelle matière et par les nouveaux procédés de la technique.

Nous venons d'anticiper un peu sur l'avenir; ramenons les regards en arrière. Toutes ces beautés ne pouvaient pas éclore du jour au lendemain, comme par un enchantement; elles n'existaient encore dans le marbre qu'à l'état virtuel. L'ouvrier avait pu un jour essayer d'une autre matière et s'armer, au lieu de la gouge, du ciseau et de la masse : cela ne suffisait pas pour qu'il se trouvât doté tout d'un coup d'une habileté qui lui manquait la veille. Il y fallait en plus un peu de temps et beaucoup de labeur.

Quels seront donc les caractères des premières œuvres en marbre? Exactement ceux des dernières œuvres en tuf. On ne rejette pas si vite des habitudes traditionnelles; le pli que l'éducation et un long usage ont fait prendre à la main ne s'efface pas sans peine. Il est naturel que les artistes n'aient eu d'abord d'autre ambition que de reproduire dans le marbre ce qu'ils avaient reproduit jusque-là dans le tuf, contents seulement d'avoir triomphé d'une matière plus difficile et plus belle, et qu'ils n'aient songé d'abord qu'à obtenir avec le ciseau les mêmes effets qu'ils obtenaient auparavant avec la gouge. Ce n'est qu'en pratiquant le marbre qu'ils devaient apprendre à le connaître, et que la force des choses devait les amener insensiblement à chercher de nouveaux effets, et, pour cela, à modifier leurs habitudes. D'ailleurs, personne ne prétendra qu'une fois le marbre découvert et mis en usage, le tuf fut aussitôt délaissé : il n'y a pas à douter que la fabrication des images en tuf n'ait, pendant un plus ou moins long temps, continué parallèlement à celle des images en marbre, comme, au début de la période précédente, les ξόανα en bois avaient persisté à côté des premières figures en tuf. Les œuvres en marbre furent d'abord une minorité dans la totalité des productions de la statuaire, puis elles devinrent plus nombreuses, et finirent par éliminer leurs rivales en pierre commune. Mais, dans la coexistence plus ou moins prolongée de ces deux matières, dans l'emploi simultané qu'en durent faire, à un certain moment, la plupart des artistes, sinon tous, nous trouvons une raison de plus pour expliquer l'influence qu'a eue l'art finissant sur celui qui commençait; nous comprenons mieux que les premières œuvres en marbre ne se soient distinguées des œuvres en tuf un peu antérieures ou contemporaines que par la nature du bloc où elles étaient taillées, et qu'elles n'en aient pas du tout différé pour la façon qu'avait l'auteur de voir les formes et de les rendre.

En raisonnant ainsi, ce n'est pas une simple hypothèse que je présente, c'est un fait que j'explique. Des monuments très significatifs sont là pour nous dire quelles furent les tendances de la

statuaire en marbre à ses débuts, et on ne saurait nier, après les avoir un instant regardés, l'étroite dépendance où ils sont de la statuaire en pierre tendre. Il en est un surtout qui se rattache immédiatement aux sculptures en tuf, et en continue la tradition, aussi peu altérée que possible : c'est la statue d'homme, de grandeur naturelle, que l'on a désignée pendant des années, sans aucune bonne raison, par le nom d'Hermès Moschophore et que l'on appelle aujourd'hui le « sacrificateur portant un veau », ou, plus simplement (et plus prudemment), le Moschophore tout court[1]. — On remarquera que la base de cette statue est en tuf, tandis que les autres figures archaïques de marbre étaient d'habitude supportées par des bases de même matière. Ce petit fait ne semble-t-il pas indiquer déjà que le Moschophore appartient à la période de transition entre le tuf et le marbre? On dirait que le sculpteur a voulu nous rappeler que le temps est encore tout proche où le tuf seul était employé. Naturellement, je ne vais point tirer de cette remarque de graves conclusions. Ce qui prouve, beaucoup mieux que ce détail fortuit, combien le Moschophore est voisin des sculptures en tuf, c'est l'analogie très grande qu'il a avec celles-ci dans l'exécution et le style.

Les cheveux, disposés sur le front et sur les côtés en cordons de grosses perles, nous reportent à la petite tête de la planche XVI, et plus loin encore jusqu'au fragment de la planche XII et à la statuette de la planche XI. Ce bandeau plat et uni, aux bords sèchement découpés, cette espèce de mentonnière de mar-

1. Découverte en 1862. Plusieurs fois publiée ; voir de préférence *Musées d'Athènes*, pl. XI. — Dans les dernières fouilles de l'Acropole, on a retrouvé quelques morceaux qui ont permis de compléter la cuisse droite par devant et par derrière jusqu'au genou. On a retrouvé aussi, en 1888, la base, un gros bloc de tuf, au milieu duquel est encastrée la mince plinthe de marbre où posaient les deux pieds de la statue ; un pied seul subsiste (voir *Mittheil. Athen*, XIII, p. 113 et suiv.). Il ne manque donc plus, en gros, que la partie des deux jambes comprise entre le genou et le pied. Afin de remettre la statue debout sur sa base, on a suppléé à l'absence de cette partie au moyen de deux grosses barres de fer, qui ont l'air de deux béquilles et donnent au Moschophore l'air d'un invalide. Ce signe particulier contribue beaucoup plus que son intérêt archéologique à le faire remarquer de la plupart des visiteurs de l'Acropole.

bre, qui, jadis, la couleur aidant, figurait la barbe, nous la connaissons déjà par les têtes de Typhon, par la tête de la planche XVI, et nous pouvons reculer ainsi jusqu'à l'Iolaos du fronton de l'Hydre. La bouche qui, d'un des coins à l'autre, fait un arc tendu, sans aucune sinuosité, séparé du menton par un large sillon régulier, a son prototype dans n'importe laquelle des têtes en tuf de l'époque précédente. Les yeux semblent avoir été copiés sur ceux de Typhon ou sur ceux de la tête de la planche XVI[1]; et l'on y retrouve même, à l'angle externe des paupières, cette arête saillante, si caractéristique, qui s'expliquait dans ces têtes en pierre tendre par l'effet d'une lame *tranchant* la matière, mais qui, avec le marbre, ne peut pas être expliquée, — ou du moins n'est explicable que par l'imitation servile et irraisonnée des œuvres antérieures. Enfin, cette petite rigole, taillée en biseau, qui prolonge extérieurement les paupières du veau, et cette rainure nette qui circonscrit les narines de l'homme, font penser l'une et l'autre à une découpure enlevée sur un morceau de bois avec la pointe d'un couteau, et, par conséquent, ramènent notre esprit à une technique très différente de celle du marbre, à l'ancienne technique du bois, que la technique du tuf n'avait fait que continuer.

J'aperçois d'autres détails qui pourraient venir renforcer, s'il était nécessaire, l'impression qui résulte de ceux-ci; mais cette impression n'est-elle pas déjà suffisamment forte? Aussi bien, tous les rapprochements partiels mis de côté, il subsiste entre le Moschophore et les sculptures en tuf une ressemblance générale qui me paraît être d'une portée beaucoup plus sérieuse. Elle est dans la construction simple, solide, à larges plans, de ce corps d'homme, dans la vigueur un peu lourde que l'on y sent partout répandue, dans les larges surfaces sommairement étudiées et peu modelées, dans l'aspect même de ce vêtement étroitement collé

1. L'apparence des yeux du Moschophore, mais l'apparence seulement, est changée par le fait qu'au lieu d'être pleins, ils sont préparés pour recevoir une incrustation étrangère. Cela ne modifie d'ailleurs en rien le contour des paupières et leur relief par rapport au globe de l'œil.

sur le corps, sans un pli, qui empâte les contours et épaissit les formes (comparer le torse de femme de la planche XII et le torse d'homme de la planche XV). Donc, des œuvres que les matières différentes dont elles sont faites devraient éloigner l'une de l'autre se rapprochent par une identité presque complète de la facture; elles semblent avoir été conçues suivant les mêmes principes, avoir été inspirées des mêmes modèles; il y a entre elles une véritable ressemblance de famille. C'est en comparant les têtes que l'on saisira le mieux cet air de parenté. Que l'on supplée par la pensée aux mutilations dont a souffert le Moschophore, qu'on lui rende ce qui lui manque du menton et de la barbe, que l'on remplisse les cavités vides de ses yeux, et l'on retrouvera dans ses traits essentiels, à la matière et aux couleurs près, l'une des têtes de Typhon (la tête *Barbe-bleue*), ou, plus exactement encore peut-être, la tête aux cheveux ondulés, à la barbe en tresses, que j'ai décrite plus haut, et qui m'avait paru, pour plusieurs raisons, devoir être rangée parmi les plus récentes productions de la statuaire en tuf : la grande ressemblance qu'elle offre avec la tête du Moschophore tend à confirmer l'exactitude de cette date.

Il serait inutile, je crois, d'insister davantage sur le Moschophore qui est une des sculptures les plus connues du Musée de l'Acropole, et qui a été récemment l'objet d'une très bonne étude de M. Winter[1]. Mais je signalerai un autre marbre, inédit jusqu'à ce jour, qui donne lieu à des observations analogues (planche XVII)[2]. C'est une plaque, sur laquelle se détache en

1. *Mittheil. Athen*, XIII, p. 113 et suiv. M. Winter a bien vu quels rapports rattachent le Moschophore à la technique de la pierre tendre et, à travers celle-ci, à la technique du bois; mais il n'avait pas entrepris l'étude de ces sculptures en tuf qui précèdent et expliquent les premières œuvres en marbre. Cette étude, que je viens de faire ici, aurait dû, logiquement, venir avant celle qu'a faite M. Winter.

2. Découvert en 1888, non catalogué; je l'ai déjà décrit dans le *Bull. de Corr. hellén.*, XII, p. 243. — Je dois avertir d'une erreur qui a été commise dans l'exécution de la planche XVII : on a laissé subsister le long du flanc gauche du personnage une partie du fond noir de la photographie, qui aurait dû disparaître. Le torse paraît ainsi plus large qu'il n'est; il suffit d'ailleurs, pour en

haut relief la partie supérieure d'un corps d'homme, beaucoup plus petit que nature. Le personnage représenté doit être Hermès : on le reconnaît au πῖλος conique dont il est coiffé[1], et à la syrinx — une de ses inventions, et, partant, un de ses attributs, — qu'il tient dans la main droite. Le bras gauche était plié dans une position singulièrement forcée, et la main élevait sans doute quelque autre attribut, qui a disparu avec la main elle-même et une partie du bras. Au reste, pour le moment, le nom du personnage et ses gestes nous intéressent beaucoup moins que certaines particularités de son image de marbre.

A première vue, la tête de cet Hermès paraît ne pas ressembler beaucoup à celle du Moschophore et, par suite, à celles des figures en tuf. Il y a une raison bien simple de cette différence, c'est que la nouvelle tête est imberbe, alors que toutes les autres sont barbues. Mais, si la physionomie est nécessairement modifiée par l'absence de la barbe, la construction du visage est demeurée la même, et les détails sont toujours conformes aux habitudes anciennes : l'arc raide de la bouche, le tour du menton fortement creusé, le travail sec des oreilles, la découpure des paupières, et surtout la petite saillie à angle aigu sur le côté de l'œil, plus prononcée encore ici qu'elle ne l'est chez le Moschophore, tous ces traits nous ramènent aux sculptures en tuf, dont nous retrouvons aussi quelques-uns des caractères les plus fréquents dans la rondeur lourde des épaules et du bras gauche d'Hermès et dans l'extrême collant de son chitôn et de la peau de bête qu'il porte par dessus. — D'après cela, ce relief doit être attribué au commencement de la période nouvelle, et compter parmi les premières productions de la statuaire en marbre, parmi ces œuvres d'une époque de transition, dont le Moschophore est aujourd'hui et restera sans doute le type le plus caractéristique.

Ces œuvres-là, qui appartiennent par l'esprit, peut-on dire,

reconnaître la largeur réelle, de suivre de l'œil le bord du vêtement de dessus et d'observer comment il tourne sur le flanc.

1. Comme l'Hermès du grand bas-relief de Thasos qui est au Louvre (Rayet, *Mon. de l'art ant.*, I).

sinon par la matière, à la période du tuf, ne sont pas très nombreuses au Musée de l'Acropole : même, je n'en vois pas d'autres à citer que les deux que j'ai dites. Il ne faut point s'étonner qu'elles soient si rares. Les artistes, en demeurant fidèles à la technique du tuf, bien que toutes les conditions du travail fussent changées, en copiant les œuvres anciennes avec une scrupuleuse exactitude, jusque dans des défauts que l'emploi du tuf excusait en partie, mais qui devenaient inadmissibles après l'emploi du marbre, commirent un véritable contre-sens esthétique. Or, cette erreur ne pouvait pas durer longtemps. Elle dura d'autant moins que des influences étrangères survinrent alors, qui donnèrent à la sculpture une impulsion soudaine. Aussi les marbres qui, dans la riche collection archaïque de l'Acropole, succèdent chronologiquement au Moschophore et à l'Hermès, ne gardent déjà presque plus rien du passé; s'ils rappellent encore çà et là, dans un détail, la technique du tuf, ce n'est que comme un souvenir déjà lointain; leur physionomie générale est toute changée; on y voit se lever l'aurore d'un nouvel art, indépendant de l'art antérieur, et que celui-ci ne suffirait pas à expliquer.

Je m'arrête, sans en aborder l'examen, devant cet art nouveau. Le caractère en est complexe, et demande une longue et délicate analyse. C'est une étude que je ferai plus tard. Quant à celle que j'avais entreprise cette fois, elle est terminée. Je ne voulais parler que de la statuaire en tuf : j'en ai fait voir le progrès depuis ses plus anciennes productions jusqu'aux plus récentes[1]; j'ai mon-

1. Mon but n'ayant pas été de classer *toutes* les sculptures en tuf qui sont au Musée de l'Acropole, on ne me reprochera point d'en avoir omis telle ou telle. J'ai étudié les plus importantes et les plus significatives, et j'ai fait un choix parmi les moindres : je ne pouvais pas faire plus sans me perdre dans d'interminables et monotones descriptions, qui n'auraient rien ajouté ni rien ôté à mon raisonnement.

Pour les grands groupes, notamment pour les frontons, je n'ignore pas qu'ils soulèvent d'autres problèmes que celui auquel je me suis borné. Il est intéressant, par exemple, en les étudiant, non pas isolément, mais dans leur succession, de rechercher comment s'est développée la sculpture décorative des temples et particulièrement le genre du fronton, qui devait plus tard provoquer tant de chefs-d'œuvre : cette étude a déjà été tentée, en termes assez justes, à

tré, en outre, l'influence exclusive qu'elle a eue sur les premières œuvres de la statuaire en marbre. Je finis, au moment où cette influence va finir elle-même, où elle va rapidement décliner et bientôt s'évanouir tout à fait. Il ne me reste plus qu'à indiquer les conclusions de ces recherches.

Conclusion.

La plus ancienne école de sculpture attique a employé successivement trois matières différentes, et dans l'ordre suivant : le bois, le tuf et le marbre. Toutes ses productions se sont échelonnées dans un laps de temps plus ou moins étendu, qui commence aux premiers ξόανα en bois et se termine à peu près à la figure en marbre du Moschophore. Le tuf, avec ses variétés nombreuses, depuis la pierre molle jusqu'à la pierre dure, a ménagé la transition par degrés réguliers entre le bois et le marbre ; les caractères techniques des plus vieilles œuvres ont ainsi passé insensiblement, en ce qu'ils avaient d'essentiel, aux œuvres les plus récentes. Il est donc vrai de dire, comme on l'a dit souvent, que la technique du bois se retrouve dans certaines statues de marbre. Mais cette formule rapide doit être considérée comme étant l'abrégé d'une proposition plus développée et plus précise qui est celle-ci : la technique du bois s'accommoda sans peine au tuf, qui, d'abord, fut choisi assez tendre pour être coupé aussi aisément que le bois ; quand des pierres plus dures furent mises en usage, le changement fut toujours progressif et les difficultés nouvelles furent mesurées à l'habileté croissante de l'ouvrier, en sorte que

ce que je trouve, par M. Meier (*Mittheil. Athen*, X, p. 250 et suiv.), et elle a été reprise depuis par M. Kœpp (*Jahrb. d. arch. Inst.*, II, p. 118 et suiv.), de qui la théorie, beaucoup plus contestable, est loin d'avoir été confirmée par les découvertes postérieures. — Cette question et d'autres encore ne sont pas restées inaperçues de moi, et ce n'est point par ignorance ou par dédain que je les ai laissées de côté. Mais il fallait bien me limiter, et j'ai dit nettement, dès les premières lignes, quelle est la tâche précise que je me suis assignée pour cette fois.

celui-ci n'eut point l'occasion de s'apercevoir jamais de l'insuffisance de ses procédés; cette longue pratique créa des habitudes très tenaces dont les sculpteurs ne purent se débarrasser en temps convenable, et qui les entraînèrent, comme en vertu d'une force acquise, au delà des limites que leur assignait la nature des choses : car, malgré que l'abandon du tuf les obligeait à abandonner aussi la technique traditionnelle, les effets de cette technique continuaient pourtant à se faire sentir dans leurs premières œuvres en marbre.

Par conséquent, ces productions de l'ancienne sculpture, diverses par la matière, sont étroitement unies par les caractères du travail. Ce n'est pas qu'il n'y ait eu une sensible différence entre le Moschophore et les ξόανα primitifs; mais je veux dire que toutes ces œuvres se sont suivies sans solution de continuité et sont sorties logiquement les unes des autres. Du commencement à la fin de la série, le progrès a été incessant; mais ce progrès n'a été dû qu'à un développement tout intérieur, sans aucune intervention du dehors, sans autre facteur que la sourde poussée du talent des artistes. Nous distinguerons donc trois catégories, pour chacune desquelles la matière employée servira d'étiquette, — bois, tuf et marbre; mais nous n'y verrons que les divisions naturelles d'une période unique, que nous pouvons appeler la période du *premier archaïsme attique*.

Ce sont bien là, en effet, des œuvres attiques, de purs produits d'un art local. On a déjà discuté, dans quelques cas, cette question d'origine, et l'on a invoqué l'origine même des marbres et des tufs : on a fait remarquer que le tuf du fronton de l'Hydre avait été sûrement extrait des environs d'Athènes, attendu que sa fragilité ne permet pas qu'on le transporte loin, et que, d'ailleurs, il ne vaut pas le transport; M. Winter[1] a soutenu que le marbre du Moschophore vient des carrières de l'Hymette, et que l'inscription de la base (qui doit être de la main de l'artiste) est écrite avec les lettres de l'alphabet attique. Des preuves de ce genre

1. *Mittheil. Athen*, XIII, p. 115.

ont le tort de ne concerner qu'une œuvre déterminée et non pas toutes; du reste, elles sont aisément contestables, et l'on peut encore, tout en les admettant, s'arranger pour qu'elles ne servent à rien. Ainsi M. Meier, sans nier que le tuf du fronton de l'Hydre provienne des environs d'Athènes, a prétendu que l'artiste qui l'a travaillé était un Chalcidien[1]; d'autre part, on a cru reconnaître dans le marbre du Moschophore une espèce de marbre de l'île de Paros, et quant aux lettres de l'inscription, M. Winter déclare lui-même que l'ancien alphabet de Chalcis ne différait en rien de l'ancien alphabet d'Athènes. — Ce qui vaut mieux que ces arguments incertains pour établir l'origine athénienne, non pas de telle ou telle de ces œuvres, mais de la série tout entière, c'est justement qu'elles constituent une série bien liée, un bloc duquel on ne peut rien détacher. Toutes sont attiques, ou aucune ne l'est, et il faut que toutes le soient, attendu qu'elles correspondent aux divers moments d'un long et régulier développement artistique, dont le début se confond avec les débuts mêmes de l'art, c'est-à-dire qu'elles représentent une activité continue de plusieurs générations d'imagiers se succédant et se transmettant les unes aux autres leurs procédés et leur science toujours augmentée : un tel développement ne peut être que celui d'une école indigène, et si une œuvre d'un artiste du dehors, une seule, était venue s'intercaler dans la série des œuvres locales, sa physionomie étrangère la dénoncerait aussitôt. Nous connaissons, en effet, d'autres sculptures en tuf que celles d'Athènes; on en a trouvé quelques-unes en Béotie et dans le Péloponèse; Chypre en a livré un grand nombre. Or, quoique ces œuvres, de provenances très diverses, aient, dans le détail de l'exécution, bien des points communs avec les figures attiques, — ressemblances qui sont dues à l'identité de la matière, et, par suite, à l'identité des procédés employés pour la traiter[2], — on n'est cependant pas en danger un seul instant de les confondre les unes avec les autres :

1. *Mittheil. Athen*, X, p. 324 et suiv.
2. La remarque a déjà été faite pour les statues chypriotes par M. Winter, *art. cité*, p. 118.

elles ont chacune, suivant leur pays d'origine et suivant la race des artistes qui les ont taillées, un air qui leur est propre, et si on s'avisait de les mélanger toutes ensemble, on aurait l'impression d'un véritable désaccord. Ce désaccord n'apparaît nulle part dans la série des œuvres du Musée de l'Acropole que nous avons examinées. Il est certain que nous devons y voir les produits d'un art local qui s'est créé seul, a vécu de lui-même, et s'est développé par ses seules forces. On peut dire que, depuis les ξόανα en bois jusqu'à la statue du Moschophore, la route qu'a suivie cet art est toute droite. Après le Moschophore, il y a un tournant. C'est à ce tournant que nous nous sommes arrêtés : là commence, — vers le milieu du VIe siècle, — ce qu'on pourrait appeler le *second archaïsme attique*, à moins qu'on ne l'appelle simplement l'*archaïsme*, si l'on réserve pour la période antérieure le nom d'*art primitif*.

A la date où fut exécuté le Moschophore, la matière définitive de la statuaire était acquise. Il restait à savoir s'en servir, à apprendre ce qu'elle vaut, à en tirer tous les effets qu'elle comporte. Le temps de l'apprentissage n'était point passé, tant s'en fallait. Il s'écoulera encore presque un siècle avant que vienne Phidias, et pendant ces quatre-vingts ou cent années, que d'artistes vont fatiguer leurs mains et user leurs outils au difficile travail de l'étude des formes, à la longue recherche de la correction et de la pureté du dessin ! Mais avant ceux-là, pendant la période précédente, combien d'autres artistes s'étaient usés à poursuivre, à travers la médiocrité de leurs matériaux et l'insuffisance de leur technique, la conquête de la vraie matière, des vrais outils, des vrais procédés de la sculpture, surtout de la grande sculpture décorative ! Ce sont ces générations de travailleurs obscurs et peu savants, mais laborieux et méritants, que j'ai essayé de faire connaître ; j'ai voulu expliquer leurs œuvres et montrer la suite continue de leurs efforts. Si j'y ai réussi, ce sera mon excuse pour avoir fait les honneurs de la phototypie à une demi-douzaine de débris, méprisés de tout le monde jusqu'à présent, et dont les uns sont, je l'avoue, peu agréables à regar-

der et les autres franchement désagréables. J'espère, d'ailleurs, que l'art attique ne paraîtra pas moins grand parce qu'on saura qu'il a débuté par des horreurs. Cela n'ôte rien à la divine beauté des marbres du Parthénon, de constater qu'ils ont eu pour ancêtres de pauvres laids *bonshommes* en pierre tendre et en bois.

Henri Lechat.

ÉTUDE

SUR

LES MYSTÈRES AU MOYEN AGE

LA MISE EN SCÈNE

(*Suite*[1].)

V

La plantation du décor et la machinerie.

La plupart du temps, les monuments ne sont pas reproduits à leur grandeur exacte, c'eût été impossible : dans la miniature du *Mystère de Valenciennes*, une muraille percée d'une porte, entre deux colonnes, représente Nazareth ; un pavillon à colonnes entouré d'une balustrade, avec un autel, sur lequel est l'arche d'alliance, figure le temple de Jérusalem. Les villes sont indiquées par un ou deux monuments réduits, tels que nous les représentent les miniaturistes dans les manuscrits des XIVe et XVe siècles ; un bassin carré avec un bateau doit donner l'illusion de la mer[2]. Une partie de ces mansions se ferme avec un rideau, derrière lequel se représentait la naissance ou la mort de la Vierge : on levait le rideau et l'on apercevait une femme étendue dans un lit. Le rideau jouait aussi un grand rôle pour les pièces où l'action se transportait de lieux publics, comme une place ou une rue, dans un intérieur. Alors des mansions, fermées par des tentures, tenaient lieu, au fond de la scène de l'intérieur, des maisons bordant la place ou la rue. Tant que l'action se déroulait sur la place, les rideaux restaient fermés ;

1. Voir la *Revue* de septembre-octobre.
2. Voir Nuitter, *Catalogue de l'Exposition de* 1878, *passim*.

mais si elle se passait dans l'intérieur, on tirait les rideaux et les acteurs, entrant dans la mansion, y continuaient leur jeu. On peut voir en détail ces procédés de mise en scène dans les gravures du « Térence » de Trechsel[1]. En dehors de ces jeux, les rideaux servaient à cacher les personnages qui, dans la pièce, avaient un rôle que le public ne devait pas voir : ils se retiraient alors derrière, mais cette sortie de scène n'existait que par extraordinaire ; car, lorsque les acteurs n'avaient plus à figurer dans la pièce, ils se tenaient sur les bas côtés de l'estrade, ou bien dans l'auditoire, à une place reliée à l'échafaud par un praticable.

L'Enfer, quelle que soit sa place sur l'échafaud, est toujours, croyons-nous, figuré par une gueule de dragon, qui s'ouvre et se referme ; cette représentation de l'Enfer paraît même dater du XII[e] ou du commencement du XIII[e] siècle ; les diables y entrent et en sortent continuellement. Il existe dans les pièces provenant des Menus Plaisirs, un dessin de gueule d'Enfer, postérieur à l'époque des Mystères, et la représentant telle qu'elle était au XV[e] siècle[2]. Ce dessin la reproduit sous plusieurs aspects, de face et de côté ; il donne le détail descriptif de son mécanisme et l'explique clairement de la façon suivante : la gueule, de grandeur d'homme, doit être en étoffe ou en cuir peint de la couleur que l'on donne au dragon ou autres animaux ; aux extrémités de la bouche, sont fixées des armatures en bois ou en fer, en forme de demi-cercle. Ces demi-cercles, tous réunis par un écrou aux deux extrémités de la bouche, s'écartent à volonté dans leur partie supérieure ; recouverts de la toile qui représente la tête du dragon, ils ressemblent à une capote de cabriolet s'ouvrant et se refermant à volonté. Sur le milieu et au devant de la capote est simulé un museau, tandis que deux gros yeux sortent de chaque côté. Comme le mécanisme joue facilement pour l'entrée et la

1. Lyon, 1493, *passim*.
2. Ce dessin avec le recueil qui le contient provient de Papillon de la Ferté ; il est aujourd'hui dans la collection James de Rothschild et nous tenons à remercier particulièrement M. Picot qui nous l'a montré et qui a bien voulu mettre à notre disposition les documents déjà réunis par lui sur l'histoire du théâtre.

sortie, les diables peuvent, sans difficultés, soulever et rabaisser la capote, et pénétrer rapidement de la scène dans le réduit qui simule l'Enfer et réciproquement. La gueule d'Enfer resta en usage fort longtemps dans les représentations de théâtre puisque dans la représentation du ballet *la Poma d'oro* qui eut lieu à Vienne en 1468 devant l'empereur d'Allemagne, le théâtre représentait une gueule énorme de dragon dont la bouche ouverte laissait apercevoir au fond de son palais une ville en flammes peinte en trompe-l'œil sur la toile de fond.

En Allemagne, la mise en scène paraît être moins soignée qu'en France. L'Enfer était figuré quelquefois par un grand tonneau d'où le diable sortait et dans lequel il rentrait sans cesse. Pour simuler la montagne de la Tentation, on se servait également quelquefois d'un tonneau identique, placé dans le sens de la hauteur [1].

En France, l'art du machiniste était assez développé, quoiqu'il n'y eut point de changements de décor à vue. Outre la gueule de l'Enfer qui s'ouvrait et se refermait continuellement, il y avait des appareils mécaniques fort perfectionnés.

Les machines au moyens desquelles s'opéraient les vols, et que l'on appelait « voleries » ou « voulleries » jouaient un rôle fort important dans les Mystères. Souvent des personnages s'élevaient de la scène et disparaissaient dans les nuages ; des anges descendaient du ciel sur la terre, ou y remontaient. Des bateaux ou des chars naviguaient ou circulaient sur la scène, des bâtiments s'y écroulaient quelquefois avec fracas. Il y avait de grands jeux de trappes pour les substitutions de personnages.

Toutes ces machines, déjà inventées au xv[e] siècle, devaient faire le bonheur de nos pères durant trois cents ans ; sous le règne de Louis XIV elles forment encore, au théâtre, presque le principal attrait pour la ville et la cour.

Le bois servait exclusivement à la construction du théâtre [2] et

1. Voir Karl Hase, *Das geistliche Schauspiel*, Leipzig, 1858, p. 37.
2. Petit de Julleville, *Les Mystères*, déjà cité, t. I, p. 402, et E. Morice, *Essai sur la mise en scène*, déjà cité, p. 57.

des « mansions » : « Le Paradis terrestre, dit l'auteur du *Mystère de la Résurrection*, doit estre faict de papier, au dedans duquel doit avoir branches d'arbres, les uns fleuris, les autres chargés de fruictz de plusieurs espèces, comme cerises, poires, pommes, figues, raisins et telles choses artificiellement faictes, et d'autres branches vertes de beau may, et des rosiers, dont les roses et les fleurs doivent excéder la hauteur des carneaux (créneaux) et doivent estre de fraiz coupez et mis en vaisseaux pleins d'eau pour les tenir plus freschement[1]. »

En général, le papier peint, les étoffes, le carton et tout ce qui constitue aujourd'hui l'industrie du tapissier servaient à la décoration des échafauds. Quelquefois les fleurs étaient « au naturel » ; dans le *Mystère du Vieil Testament*[2] « on doit montrer un beau Paradis le mieux faict qu'il sera possible, bien garni de toutes fleurs, arbres et fruits les plus beaux, selon la saison qu'il sera possible ». Pour figurer le ciel, on tend un vaste rideau bleu au moyen d'une ficelle après deux mâts, « adonc se doit montrer un ciel peinct tout semé d'étoiles. » Du reste, une quittance du XVe siècle nous indique, mieux que toutes les descriptions, les procédés de travail des décorations : « Item y ot fait la forme et figure de la grosse thour que m. d. s. fait faire à Gorincheu, toutte de charpenterie qui estoit de XLVI piez de hault et de grosseur à l'avenant, couverte de toille painte de machonnerie, d'argent et escalle d'azur et les fenestres, les créteaulx et les pomeaulx tout doré d'or, la cappe richement estoffée d'or et d'azur, ayant bannières sur chacune fenestre armorées des armes de m. d. s. »[3].

1. Ulysse Chevalier, *Mystères des trois Doms joué à Romans en* 1509. Romans, 1887, in-8°, p. 18. La représentation n'avait point été négligée par les commissaires. Dès le 30 décembre 1508, un marché passé avec trois *chappuis* (charpentiers) de Romans, Jean Lambert dit Caffiet, Jean Roux et Pierre Pérat, obligeait ces derniers à construire les échafauds et la plate-forme pour le Mystère des trois *Martyrs*, ainsi que les châteaux, villes, tours, tourelles, paradis, enfer; à fournir les grosses pièces pour les piliers des tentes et généralement tous les ouvrages en bois concernant les *feintes* ou décorations moyennant le prix de 412 florins, « d'après les préceptes du Conseil de ville de Romans. »

2. *Mystère du Vieil Testament, passim.*

3. Voir Louandre, *Histoire d'Abbeville et du comté de Ponthieu*, t. I, p. 316.

De nos jours on aurait sablé les tréteaux pour empêcher les acteurs ou les animaux qui s'y mouvaient d'y glisser et de tomber ; il est vraisemblable qu'alors on le couvrait d'herbe fraîchement coupée, c'est du moins ce que rapportent plusieurs érudits[1].

Dieu le Père, placé sur son trône ou dans le Paradis comme à Valenciennes en 1547, avait derrière lui un soleil et des rayons en bois recouverts de papier doré. Ces rayons étaient mus par une manivelle et tournaient sans cesse. Parfois, pour mieux simuler le séjour des bienheureux, des anges maintenus dans les combles par des ficelles voltigeaient sur des fonds de toile bleue parsemés d'étoiles d'or[2].

Lorsque le théâtre est au centre de l'auditoire, s'il y a lieu de construire des mansions, on les construit à jour, c'est-à-dire figurées par quatre poteaux surmontés d'un toit ; ce qui permet de voir de tous les côtés les personnages qui y jouent. Mais il est probable que les échafauds entourés de monde de toutes parts n'avaient aucune construction à élévation, et que des indications suffisaient[3].

La façon de simuler la nuit ou les ténèbres est restée un des problèmes de la mise en scène du moyen âge. Au moment où Jésus-Christ expire, dans la *Passion*, le livret porte : « Ici faict té-

1. De Laborde, *Les Ducs de Bourgogne*, t. II, p. 326. Voir aussi à ce sujet la mention suivante de « l'Eschevinage d'Amiens tenu le xvie jour de novembre 1501. Sire Richier de Saint-Fuscien, maieur :

« Messires sur ce en conseil et advis ensemble ont ordonné que pour le bien et proufit de la ville l'on vendra les matères de bos estant au lieu que on dit le Four des Camps, est assavoir le Paradis, l'Enfer, les hourts du Roy et de la ville, le déluge, le pénacle et autres matères de bos, le cordail, roues de.....? et autres appartenant à la ditte ville qui sont demourez du Mystère de la Passion dernièrement joué en la ditte ville et qu'on les vendra à la chandeille, au plus offrant à la chandeille au dit lieu du Four des Camps le jour Saint Nicolas prochain venant et que ce sera publié par les paroisses d'icelle ville et à ce seront commis aucuns de mesdits sieurs tel qu'il leur plaira. » (Reg. aux dél. t. XIX, fol. 62 vo.) *Archives municipales d'Amiens.*

Communiqué par M. Viguet, archiviste de la ville d'Amiens, que nous remercions bien vivement de son amabilité.

2. Voir le manuscrit du *Mystère de Valenciennes* en 1547 de la collection de M. le marquis de la Coste, reproduit dans le *Catalogue de l'Exposition théâtrale de* 1878, par M. Nuitter.

3. Mone, *passim*, p. 157-158.

nèbres » : plusieurs auteurs ont supposé que l'on tendait alors un grand voile noir ; cette façon d'opérer ne paraît avoir été qu'un signal convenu signifiant au spectateur qu'on aurait dû simuler la nuit. Il eût été impossible, étant donnée la disposition de la scène que nous connaissons, de la couvrir entièrement d'un voile.

Pour nous, nous croyons plutôt à des effets de fumée, qu'utilisaient souvent les entrepreneurs de Mystères[1] ; lorsque Jésus était transporté du haut du temple sur la montagne, on le cachait ainsi que le diable dans un nuage de fumée, pendant tout le temps que durait l'enlèvement.

Le tonnerre et les éclairs se voient souvent dans *Le Vieil Testament* ; le tonnerre se fait au moyen de pierres que l'on secouait fortement dans un tonneau. Quant aux éclairs, au xv[e] siècle, la pyrotechnie fournissait des moyens qui permettaient facilement de les produire ; on en trouve un exemple dans le compte de la représentation du *Mystère de la Nativité*, qui eut lieu à Amboise en 1497 : « Achat de treize fuzées pleines de poudre à canon et d'une livre de poudre pour servir à jouer ledict Mystère, douze desquelles fuzées furent mises en ung idolle et l'autre fuzée en paradis, laquelle fut gectée dudit lieu à lad. ydolle pour icelle brusler[2]. » Au *Mystère de Sainte-Barbe*, joué à Laval en 1493, on signala « une bête énorme qui vomissait du feu par les yeux et les naseaux »[3].

VI

Costumes, diables, sots, fous, jeux de mise en scène.

La recherche de l'exactitude du costume n'existant pas, les acteurs portaient celui de l'époque où ils vivaient. Ce n'est

1. Voir Piolin, *Les Mystères dans le Maine*, p. 30.
2. Chevalier, *Les Archives communales d'Amboise*, p. 201 — Comptes de la ville d'Amboise, CC. 112, année 1497, f° 33.
3. L'abbé Anis, *Les mystères représentés à Laval*, 1887, in-8, p. 9.

pas nous qui les blâmerons de ce que certains auteurs ont appelé un « anachronisme ». Les Mystères, comme la plupart des pièces de théâtre historique, représentent moins des scènes et des personnages de l'histoire à laquelle leur sujet est emprunté qu'un drame et des scènes de mœurs du moment où ils sont faits. Le costume contemporain nous paraît donc, dans bien des cas, convenir mieux que celui que l'archéologie se déclare souvent impuissante à réaliser. Dans les Mystères, ce ne sont pas les mœurs du temps de Jésus-Christ ou celles du Vieux Testament qui sont représentées ; ce sont les idées, les mœurs, la manière de voir et les costumes d'alors que l'on y trouve décrits : ce sont donc les personnages, les habitudes et les milieux du xve siècle qui y étaient représentés.

Les empereurs romains ou Hérode, celui des rois qui apparaît le plus souvent dans les Mystères, étaient vêtus comme les rois de France du xve siècle, avec le grand manteau et la couronne sur la tête ; pour toute distinction ils portent la barbe[1] ; quelquefois, comme ce sont des princes païens, on leur donne des costumes d'infidèles du xve siècle, c'est-à-dire de Turcs ou de Polonais, habillés à la façon dont Gentile Bellini peignait les Orientaux[2]. Le Christ et les Apôtres allaient nu-pieds et portaient également la barbe. Le Christ devait figurer avec les habits que la tradition lui a donnés, tels, du reste, que nous le représentent les toiles peintes de l'hôpital de Reims où toutes les figurations sont du xve siècle. On lui peignait sur les mains et sur les pieds les stigmates. La Vierge et sainte Anne sont vêtues à la façon des religieuses du moyen âge, telles que le sont encore aujourd'hui les Carmélites. Les prêtres ou religieux, qui figuraient le Christ

1. Lors de l'entrée de Charles le Téméraire à Dijon en 1474, le peintre Mounot Grindet reçut un franc pour le louage de xxiii barbes pour les prophètes et en 1494 aux Mystères joués à Dijon lors de l'entrée de Charles VIII, le peintre Perronet Rousseau avait fourni « deux barbes pour prophètes » et la perruque de « l'omme pendu » (*Mémoire de la Commission des antiquités de la Côte-d'Or*, t. XI, années 1885 à 1888, p. 243 ou 245, article de M. Gouvenain, archiviste du département).

2. Voir l'édition de *Hrovista* de Nuremberg, 1500.

et les apôtres, obtenaient la permission de laisser pousser leur barbe, afin de mieux rentrer dans leur rôle [1]; car on eût trouvé trop profane pour eux de s'affubler de postiches. Dans la scène de la *Passion*, le Christ était complètement nu ; du reste, Adam et Ève, dans le *Mystère du Vieil Testament*, étaient également nus dans les premières scènes. La pudique Angleterre montrait aussi, sur ses échafauds du xv[e] siècle, nos premiers parents dans leur costume naturel. Le texte de l'un des manuscrits des mystères anglais de Coventry [2] indique dans le dialogue leur nudité complète ; ils doivent même prendre des feuilles d'arbre pour dissimuler certaines parties de leur corps [3].

La suite des rois était celle des seigneurs du temps; on les voyait souvent tenant le faucon sur le poing ou accompagnés de lévriers. Au *Mystère de Jules César*, joué à Amboise en 1500, on fit venir du château « des cuirasses, harnois, jambières, gardebras et salades » pour représenter les légionnaires et les lieutenants de César [4].

Dans le *Mystère du Vieil Testament* on trouve cette mention qui peut nous faire rire: « Ici se promène Nabuchodonosor, le maréchal, le premier maître et le deuxième de l'artillerie faisant manière de regarder l'ordonnance des gendarmes. »

Comme nous l'avons expliqué plus haut, le Nabuchodonosor des Mystères n'est pas le roi de l'Écriture; c'est un prince du xv[e] siècle qui vit selon son temps : il a les passions, les sentiments et les mœurs de son auditoire. Il n'est donc pas si ridicule de l'entourer ainsi; il le serait davantage, étant donné

1. *Mémoires de la Société des Antiquaires de l'Ouest*, année 1841, p. 247, Représentations dramatiques à Amboise aux xv[e] et xvi[e] siècles par M. Cartier : « on se servait de postiches, mais les prêtres, considérant ces barbes d'emprunt comme un déguisement trop profane, demandèrent à l'évêque la dispense de raser leurs barbes afin de mieux figurer les Apôtres et les Juifs. »

(*Mémoires de l'Académie de Dijon*, 3[e] série, t. X, année 1887, p. 310, article de M. de Serrigny et *Comptes du Mystère de Romans*, déjà cité.

2. Musée Britannique, mss., fonds Cotton, Vespasien D. VIII.

3. Hone, *Ancient Mysteries described*, Londres, 1823.

4. C. Chevalier, *Archives communales d'Amboise*, p. 53. Comptes de la ville d'Amboise, AA. 131, du 2 décembre 1500. Entrée solennelle d'Anne de Bretagne, f° 8.

l'esprit du rôle, de représenter ce roi avec des Asiatiques de dix siècles avant notre ère.

On s'étonnera, du reste, encore moins des anachronismes des Mystères au XVI[e] siècle, lorsqu'on se rappellera que durant le Congrès de Vienne, au XIX[e] siècle, au milieu des fêtes qui furent données dans la capitale de l'Autriche à l'occasion de cette réunion de souverains et de diplomates qui décidaient du sort de l'Europe, le premier théâtre de cette ville monta splendidement une pièce intitulée *Comédie sacrée de David* qui depuis 1806, avait déjà fait le tour de l'Allemagne.

On voyait dans cette pièce cinq cents hommes des troupes autrichiennes figurant des Philistins, des Juifs ou des Amalécites avec fusils et bayonnettes, livrer sur la scène un combat de mousqueterie des plus nourris. Les empereurs Alexandre et François, le roi de Prusse et les plus fins diplomates d'alors, princes de Bénévent ou comte de Nesselrode, ne se faisaient pas faute d'assister à ce spectacle, qui est resté un des plus remarquables dans les annales des pompes et des fêtes de la monarchie autrichienne.

Dans la *Passion* de Jésus-Christ, les centurions portent une armure complète avec bassinet; les saintes femmes ont les habits que portaient les princesses de la cour dans les jours de grande fête; elles étaient quelquefois décolletées, et même, à en croire certains chroniqueurs[1], d'une façon assez provocante pour qu'il en résultât des accidents désagréables au Christ et aux deux larrons qui, du haut de la croix, contemplaient leurs charmes[2]. Qu'on n'oublie pourtant pas que ces rôles n'étaient

1. Voir William Hone, *passim*, p. 192.
2. Voir Mercier de Compiègne, *L'Éloge du sein des femmes*.
Dans le *Mystère de Sainte-Barbe*, la sainte apparaît nue aux yeux du public; il se présente là pour nous un problème délicat, car nous voyons que la sainte était figurée par un homme à Metz en 1468. Comment donc un homme ne pouvait-il représenter une femme nue? Lui mettait-on un maillot? C'est assez vraisemblable, car certains Mystères joués en hiver ne permettent pas de supposer que les acteurs eussent pu se tenir en plein air dans un costume si léger. Certains bibliographes expliquent le fait en disant que la sainte n'apparaissait que nue jusqu'à la ceinture; mais cette explication n'est pas suffisante et n'atténue que faiblement l'invraisemblance.

qu'exceptionnellement tenus par des femmes et que c'étaient en général des jeunes gens imberbes qui les remplissaient.

Dans les premiers Mystères, l'Église prêtait ses ornements comme pour les premiers drames liturgiques joués dans le chœur ou dans la nef. Dieu le Père[1] est presque toujours en empereur ou en pape ; il tient la boule du monde d'une main et le sceptre de l'autre ; il a sur la tête une tiare papale[2] et porte le grand manteau impérial qui est probablement une chape d'église[3]. Les anges sont en surplis tels que sont encore nos enfants de chœur ; mais on leur attache des ailes[4] : « pour avoir fourny de belles et chiefs pour les Anges dudit mistère x s. t. ».

Il n'était pas d'usage, comme de nos jours, d'indiquer en tête du manuscrit d'un Mystère, le costume détaillé de chacun des figurants ; cependant un fragment de Mystère conservé à la Bibliothèque de Clermont-Ferrand possède une indication de costume que, pour la rareté du fait, nous reproduisons :

« S'ensuyent les noms des personnages et la quantité : 1° *Deus Pater cum barba grisa et cappa et habet tres coronas supra caput et habet in manu mundum* (et dans le manuscrit est dessinée à côté la boule du monde surmontée d'une croix — on faisait généralement ces boules au moyen de deux sébiles demi-circulaires réunies par les bords)[5].

1. Voir Didron, *Histoire de Dieu*, p. 205 à 207, Paris, 1843, in-4°, Imprimerie royale.

Mémoires de l'Académie de Dijon, 3° série, t. X, année 1887, p. 310, article de M. Ernest Serrigny : « On mettait à Dieu une barbe longue et blanche, et une paire de gants de prélat aux mains. »

Voir aussi *Mémoires de la Commission des antiquités de la Côte-d'Or*, t. XI, années 1885 à 1888 : « Au Mystère joué en 1521 à l'entrée de François Ier à Dijon, on acheta, pour 6 deniers, le safran et la laine pour faire une barbe à Dieu. »

2. *Mémoire de la Commission des antiquités de la Côte-d'Or*, t. II (1885 à 1888), p. 243.

3. *Mystère de l'Incarnation* publié par la Société des bibliophiles normands 2 vol. in-4°, avec notice de M. Leverdier : notice, p. LII. Les Confrères de Saint-Romain établis à la cathédrale reçoivent en prêt du chapitre tous les ornements et vêtements sacerdotaux dont ils ont besoin : crosse, mitre, chape, etc...

4. Voir Grandmaison, *Documents inédits pour servir à l'histoire des arts en Touraine*, Paris, p. 47.

5. Louandre, *Histoire d'Abbeville*, *passim*, t. I, p. 316.

« *Item sanctus Johannes cum magna barba et cum raupa* (robe[1]) *facta ex pillis chamelli*[2]. »

Quant au luxe déployé dans certains Mystères, il dépassait ce que nous pouvons communément nous figurer. On cite généralement le costume de Néron dans les *Actes des Apôtres* joués à Bourges en 1536 : tout était de velours brodé d'or, sa couronne était en or couverte de pierreries, etc. Les dépenses que s'imposaient les villes pour les costumes de leurs acteurs furent presque toujours considérables, et certains personnages tenaient, par vanité, à y paraître des plus brillants.

Alors, au moment où les Mystères ont si grande vogue, la cour de Bourgogne rivalise de somptuosité avec la cour de France. Isabeau de Bavière a mis à la mode les étoffes les plus luxueuses qu'elle surcharge de parures et d'ornements. Durant tout le siècle, on cherchera à renchérir sur cette débauche de richesse. Les habits des grands seigneurs, à toutes les fêtes, qui se multiplieront, seront couverts de bijoux, de perles et de pierres précieuses. Ce sera la grande folie du temps, et les bourgeois qui jouent dans les Mystères, chercheront durant la représentation à faire une ostentation semblable.

Ce besoin de paraître se retrouve dans tous les spectacles et, pour ne citer qu'une anecdote, nous rapportons celle-ci qui nous a paru assez drôle :

A Rouen, un bourgeois nommé Lechevallier, veut surpasser ses camarades ; il remplit le rôle de Pilate et demande à un peintre de lui faire un trône splendide pour siéger devant le public ; celui-ci répond amplement aux vœux de son client. Durant la représentation, Lechevalier put se croire un véritable souverain tant ses vêtements et sa chaire étaient splendides. Mais après il fallut en rabattre, car le peintre réclama 30 livres pour son œuvre, et 30 livres étaient 1,000 francs de notre monnaie : d'abord contrarié, Pilate devint ensuite furieux et refusa de payer ; le Par-

1. *Raub* en allemand.
2. Nous remercions bien vivement M. Vimont, bibliothécaire de la ville, qui nous a communiqué ce texte si curieux.

lement dut rendre, le 14 mai 1503, un arrêt le condamnant à acquitter ladite somme au peintre[1].

On trouve aussi dans le dialogue la preuve du luxe général de ces fêtes.

Dans la *Passion* par exemple, la Madeleine se plaît à énumérer tous les avantages de sa beauté, à vanter son luxe, la richesse de son vêtement, de sa parure, de son train de vie[2]. Elle demande du baume égyptien, et quand on lui en présente, elle en veut davantage « bien que ce soit très cher ». Elle se fait donner des boîtes de précieux parfums, elle désire des tapis, des pierreries et des fleurs, en un mot toutes les satisfactions de la richesse. Elle se livre devant son miroir à des « amignonnements » sans fin : elle demande des « oignements » pour tenir sa peau belle et fraîche. Qu'on ne l'oublie pas, ce sont des jeunes gens costumés en femmes qui figurent ainsi Marie-Madeleine ou autres mondaines de la scène[3].

Pour faire contraste avec le luxe de la Madeleine ou d'autres femmes, nous terminerons l'étude du costume par celui des diables. Le diable était l'acteur populaire par excellence. « On saluait avec joie l'être familier qui avait une place si importante dans les histoires du coin du feu, que tout le monde croyait pouvoir rencontrer un soir, sur sa route, ennemi populaire du genre humain, à qui est échu, dans la légende, le rôle du loup dans la fable, être méchant et risible auquel on tâchera de jouer le plus de bons tours qu'on pourra. Dès qu'il paraissait dans son grotesque accoutrement, tous les yeux se reportaient sur lui : ses

1. Gosselin, *Histoire du théâtre à Rouen avant Pierre Corneille*, Rouen, Cagniard, 1868, in-8°, p. 4.

2. Voir l'abbé Anis, *Les Mystères représentés à Laval de* 1493 *à* 1538 (Laval, 1887, in-8°), p. 8 : « même avec un rôle secondaire, on était heureux de paraître avec éclat. Beaucoup se faisaient fête de porter, au moins une fois, un habit de soie ou d'empereur. A Laval, dit le doyen, on vit dans le *Mystère de Sainte-Barbe*, cent joueurs habillés de soie et de velours à pleine voie.

3. Olivier de la Marche, dans son livre du *Parement des Dames*, nous faisant la description de l'accoutrement dont il voudrait voir orner la dame de ses pensées, décrit l'habillement que portaient dans les grands Mystères du XVe siècle les femmes qui y assistaient, ou même les jeunes gens « vaniteux de leur beauté » qui, jouant des rôles de femmes, en portaient les vêtements.

contorsions et ses hurlements auraient suffi à faire trouver la pièce intéressante : on était trop heureux de pouvoir rire un jour de qui nous faisait peur[1]. Les diables qui avaient un rôle si important étaient moins luxueux ; mais leur accoutrement faisait les frais de l'imagination du costumier. Rabelais décrit ainsi leur costume dans la *Passion* que Villon fit jouer à Saint-Maixent : « Ils étoient tous capparassonez de peaulx de loupz, de veaulx et de béliers, passementées de testes de moutons, de cornes de bœuf et de grands havelz de cuisine ceincts de grosses courroyes, esquelles pendaient grosses cymbales de vaches et sonnettes de muletz, à bruict horrifique. Tenoyent en main aulcuns bastons noirs pleins de fusées ; aultres pourtoyent longs tizons allumez, sur lesquelz à chascun carrefour jectoient plaines poingnées de parasine (poix résine) en pouldre, dont sortoyt feu et fumée[2]. » Il nous paraît cependant que les diables avaient pris un costume qui, tout en variant quelquefois, s'était généralisé ; ils portaient un maillot noir souvent à longs poils et une coiffure à oreilles de chien tombantes que rehaussaient des cornes de bouc[3]. Pour se rendre plus horribles, ils se barbouillaient d'ordinaire les mains et la figure de cirage ou d'autres enduits noirâtres et les entrepreneurs de Mystères ou les municipalités devaient payer aux établissements de bains les frais nécessités par leur nettoyage[4].

Les fous et les sots ont à peu près le même costume : des maillots gris, noirs, verts avec un bonnet à oreilles de chiens et à crête, tels que ceux des fous de nos rois et comme on représente généralement Triboulet dans les tableaux d'histoire.

Dans le *Mystère du Vieil Testament*, Satan qui vient tenter Ève « doit être en manière de serpent avec le visage d'une pucelle ». Évidemment on se servait de masques, puisque les hommes jouaient les rôles de femmes.

1. Jusserand, *Le Théâtre en Angleterre*, Leroux, 1881, p. 50.
2. *Pantagruel*, livre IV, chap. XIII.
3. Voir le *Mystère des Actes des Apôtres*, avec miniature de Jehan Michel, imprimé en 1490 par Anthoine Vérard, *Galerie Mazarine*, n° 260.
4. Charles Louandre, *Histoire d'Abbeville*, 2 v., p. 320.

Lorsqu'on veut exécuter des « feintes » c'est-à-dire des animaux, des géants ou toute autre figuration fabriquée, pour les rendre plus « au vif », on charge un sculpteur d'en faire le modèle au moyen d'une statue en pierre ; on la copie ensuite en carton, en papier ou en baudruche, et l'on colore après. C'est aux peintres ou quelquefois aux tailleurs qu'était confiée l'exécution de ce travail ; ils collaient les poils, les cheveux, la barbe et tous les appendices nécessaires[1].

Les décors étaient conçus suivant le même principe que les costumes ; si l'on représentait la prise de Troie, on simulait un combat du xve siècle ; les murailles étaient crénelées, avec des tourelles et on y faisait brèche à coups de canon. Dans le *Mystère du siège d'Orléans,* plusieurs combats, assauts et prises de villes avaient lieu en public.

La mise en scène fut aussi réaliste que les dialogues, dans le *Mystère des Actes des Apôtres.* Judas en chemise, accompagné de deux diables, y monte sur un escabeau et se passe autour du cou une corde que l'un des diables lui tend, puis il l'attache à la branche d'un arbre avec l'aide des deux diables, et poussant l'escabeau, reste pendu. Alors ouvrant sa chemise, il laisse voir les entrailles d'un animal qu'il avait eu soin préalablement d'attacher sur son ventre, et le scénario porte ces mots : « Icy crève Judas par le ventre et les tripes saillent dehors. »

1. *Mémoires de la Commission des antiquités de la Côte-d'Or*, t. II, p. 245, article de M. Gouvenain, archiviste du département : « au tailleur d'ymages Antoine, 16 gros pour avoir fait de pierre le patron et mole de la teste du lion »..... ; p. 243 : « deux grants statues d'un géant appelé Golias avec trois testes servant esdistes statures. »

De Girardot, *Les Artistes de Bourges,* Paris, 1861, in-8°, p. 40 : « A Paule l'ymagier pour le patron en pierre du don fait au roi, 2 escus. »

Nous trouvons aussi dans les Archives de la ville de Troyes (Registre cote B. 117) les renseignements suivants à propos de l'entrée de la reine Éléonore, le 31 janvier 1534, dans la capitale.

« A Yvon Bachot, tailleur d'images, qui a taillé « le dauphin en boys ».

« A Jehan Evrard, tonnelier, pour dix-huit grands cercles et trente petis avec l'ozière pour faire ung oiseau à troys testes et troys piedz.

« A Nicolas Haslin, dict le Flament, tailleur d'ymaiges, lequel a taillé la salemande et faire la queue d'icelle que à tailler un bras armey estant en une nuée pour soubztenir le pavillon de l'eschaffault de la Royne. »

Ce rôle de Judas devenait quelquefois dangereux et l'on cite plusieurs prêtres qui, en le jouant, furent privés de respiration et ne purent revenir à la vie qu'après d'énergiques frictions[1].

Le rôle de Jésus-Christ n'était pas moins dangereux : outre sa position sur la croix qu'il devait garder durant le débit d'un millier de vers, il était aussi maintenu en l'air lors de la Transfiguration, et cela pendant qu'on récitait cent vingt-huit vers. On comprend que peu de personnes se dévouaient à pareil supplice. Dans la scène de la flagellation, les bourreaux détaillent les parties du corps de Jésus-Christ, et l'un d'eux dit : « Il a le dos à l'avantaige pour recevoir gros horions. » Alors pleuvent les coups et l'on simule force plaies et force sang répandu. La décollation d'un martyr a toujours lieu sur la scène ; la tête est « feinte » et tombe à terre sous le coup de hache du bourreau.

Au moment où le martyr meurt, on voit l'âme du défunt s'envoler ; c'est un oiseau qui, tenu attaché, est mis en liberté et s'envole, ou bien c'est une marionnette maintenue en haut par une ficelle que l'on tire du Paradis[2].

Les marionnettes jouent dans certains spectacles un rôle prédominant. Dans les *Mitouries* de Dieppe, par exemple, célébrées tous les ans en l'église Saint-Jacques de cette ville, le 15 août, en mémoire de la levée du siège, Dieu le Père siégeait comme dans tous les Mystères, au haut d'une tribune dont les portants montaient jusqu'à la voûte de l'église et étaient tendus d'étoffe bleue, parsemée d'étoiles d'or. Autour de lui, des anges marionnettes faisaient des prodiges d'agilité, voltigeant et agitant leurs ailes ; la Vierge, autre marionnette, était étendue sur un lit mortuaire, et au commencement de la cérémonie, des anges

1. Morice, *passim*, p. 125.

2. Dans les *Mystères de Noël* et de l'*Annonciation* joués à Dieppe au XVe siècle figurait une statuette de Vierge qui agitait la tête et les bras et dont les yeux se levaient vers le ciel. Charles Magnin, *Les Marionnettes au théâtre*, Paris, 1852, p. 118 ; Desmarquets, *Mémoires chronologiques pour servir à l'histoire de Dieppe*, t. Ier, p. 68 et suivantes ; Édouard Fleury, *Origines et développements de l'art théâtral dans la province ecclésiastique de Reims*, Laon, 1881, in-8°, p. 61 ; L. Vitet, *Histoire de Dieppe*, éd. Gosselin, p. 35 à 47.

venaient la prendre et la transportaient à côté de Dieu le Père, dans le Paradis. Mais cette assomption était longue et pendant qu'elle s'exécutait, la Vierge levait continuellement les bras au ciel, comme pour représenter le désir qu'elle avait d'y arriver plus tôt.

Ce ne fut qu'au XVIIe siècle que les marionnettes servirent dans beaucoup d'endroits à représenter les scènes religieuses que les évêques défendaient de jouer sur des échafauds.

Les Mystères, entre autres celui du *Vieil Testament*, embrasssent quelquefois plusieurs siècles ; les personnages y figurent à différents âges ; d'abord comme jeunes enfants, et quelques instants après comme hommes mûrs ou vieillards. Alors le rôle est joué par plusieurs acteurs ; ainsi David enfant est figuré par un enfant, et quand il est roi, par un homme. La Vierge paraît aussi en petite fille et ensuite à l'âge où elle est mère du Christ. Le libretto indique le changement du rôle : « Icy finist le petit David et commence le grant David » ou bien « Icy commence la grant Nostre-Dame ». Du reste la convention n'est-elle pas encore la base du théâtre, même le plus moderne !

On faisait précéder la représentation du Mystère de ce que l'on appelait une *monstre* ou grande promenade à travers la ville, et dans laquelle chacun montrait, en paradant, le costume qu'il devait porter dans la représentation. Jacques Thiboust [1] a laissé une description de la fameuse monstre du *Mystère des Actes des Apôtres* qui eut lieu à Bourges en 1536. Puis l'on commençait la représentation par la lecture d'un prologue. A en croire la miniature des *Actes des Apôtres* [2], ç'aurait été un prêtre en surplis qui serait venu lire le prologue sur un vaste lutrin, comme il aurait lu l'Évangile, et aussitôt après, la représentation avait lieu. Pendant les intermèdes, les diables ou les fous viennent amuser les

1. Jacques Thiboust, *Relation de l'ordre de la triomphale et magnifique monstre du Mystère des Actes des Apôtres*, imprimée chez Manceron à Bourges, 1836, in-8°, et Boyer, *Un Ménage littéraire à Bourges au* XVIe *siècle* (Jacques Thiboust et sa femme Jeanne de la Fons), Bourges, 1859, in-8°.

2. N° 620, de la *Galerie Mazarine*, *passim*, p. 3.

spectateurs : leurs jeux répondent assez à nos clowneries modernes. Ces bouffons devaient être des comédiens de profession ; car l'exécution de leurs tours et de leurs farces demandaient une agilité et une adresse peu communes, que des gens adonnés à ce genre d'exercices peuvent seuls avoir.

VII

Les femmes sur le théâtre.

Au XIVe siècle et au commencement du XVe les femmes ne figuraient jamais sur la scène ; leurs rôles, tels que ceux de la Vierge, de Marie-Madeleine, de Marthe et de sa sœur, etc. étaient joués par des hommes. Au *Mystère de Sainte-Barbe* représenté à Metz en 1485, un jeune barbier nommé Lyonard, ressemblant à une belle « joune fille, fist le personnaige de sainte Barbe si preudemment et si dévotement que plusieurs personnes pleuroient de compassion, car il tenoit si bonne faconde et manière à chascun agréable et n'estoit possible de mieulx faire »[1].

A Angers, à la *Passion de Saint-Maurice* en 1486, Laurent, chapelain de l'église Saint-Maurice, joua le rôle de la Vierge et Nicolas Piétaut celui de la Madeleine[2].

S'il faut en croire les historiens allemands, le même usage existait en Allemagne, où les rôles de femmes étaient joués par de jeunes hommes ou des petits garçons couverts de masques[3].

Il importe de signaler que les prêtres et les laïques jouaient indifféremment les rôles de femmes. Ce fut seulement en 1468, à Metz, dans le *Mystère de Sainte-Catherine*, que les femmes parurent pour la première fois sur la scène. Les *Chroniques de Metz*[4]

1. Cité par Petit de Julleville, t. II, p. 48 d'après Jacomin Husson, éd. Michelant, p. 139.
2. Petit de Julleville, t. II, p. 51.
3. Karl Hase, *Das geistliche Schauspiel*, Leipzig, 1858, p. 39.
4. Huguenin, *Chroniques de Metz*; Jacomin Husson, édit. Michelant, p. 103; *Journal d'Aubrion*, édit. Larchey, p. 29, et Petit de Julleville, *passim*, t. II, p. 32.

nous racontent que « le personnaige de sainte Catherine étoit porté par une joune fillette aigée de environ dix huict ans laquelle estoit fille à Dédiet le vairier et fist merveilleusement bien son debvoir au gré et plaisir d'ung chascun ».

Il a été généralement admis que les femmes n'avaient paru qu'exceptionnellement sur la scène des Mystères parlés, et, toutefois, jamais avant la deuxième moitié du xve siècle, tandis qu'on les avait vues figurer dans toutes les représentations mimées.

Nous croyons cette opinion trop absolue; les femmes devaient jouer, dans les Mystères de l'un et l'autre genre, les rôles que leur constitution, plus faible que celle des hommes, pouvait supporter[1], tandis que le rôle de la Mère de Dieu, dans le *Mystère de la Passion*, ne pouvait être joué que par un homme, en raison de la fatigue considérable qu'il occasionnait. Telle est une des raisons de l'apparition plus fréquente des femmes dans les théâtres à tableaux vivants que dans les Mystères à interminables récitations[2].

1. M. Boyer, archiviste du département du Cher, auquel nous sommes redevable d'un grand nombre de renseignements, nous a communiqué l'acte d'engagement d'une actrice à Bourges en 1545, engagement qu'il a, du reste, publié dans les *Mémoires de la Société historique du Cher* de 1888 et dont nous aurons l'occasion de parler plus loin. Cette pièce vient encore confirmer notre raisonnement.

2. Nous devons à M. l'abbé Battifol, membre de la Société des Antiquaires de France, la note suivante relative à l'interdiction faite aux femmes d'élever la voix en public :

« Cette interdiction est mentionnée pour la première fois par saint Paul (I *Cor.*, xii, 34) : « mulieres in ecclesiis taceant; non enim eis permittitur loqui » (*Epist. ad Timotheum*, ii, 11) : « Mulier cum silentio discat in omni subjectione. »

« A l'origine, cela signifiait seulement que les femmes ne devaient point prendre la parole pour enseigner; plus tard, on donna à cette interdiction un sens plus large. Les femmes ne devaient même pas prier à haute voix, leur voix étant capable de troubler par sa langueur la vertu de l'assemblée des fidèles. Dans un vieux recueil de canons ecclésiastiques égyptiens, attribués à saint Athanase, et qui sont sûrement du ive siècle, nous trouvons que le prêtre doit enseigner aux femmes « à ne point parler à l'église, à ne pas même « fredonner, non plus qu'à psalmodier à l'unisson des moines ou à répondre « aux prières antiphonées ou à deux chants, mais qu'elles doivent se taire toujours » (cf. Migne, *Patr. Gr.*, t. XXVIII, col. 1644).

« La même interdiction semble avoir persisté très avant dans le moyen âge : on peut citer comme preuve un tableau sur bois, attribué par M. Kraus au xive siècle; ce tableau, qui se trouve actuellement au palais de Saint-Louis-des-

Nous verrons qu'au XVI[e] et au XVII[e] siècle une autre raison éloignait les femmes de la scène : l'inconvenance des pièces. Quelque crues qu'aient été certaines parties des Mystères du moyen âge, leur impudicité ne choquait pas outre mesure, puisque l'auditoire se composait indifféremment d'hommes et de femmes. Au contraire, au commencement du XVII[e] siècle, les femmes n'assistaient pas plus aux pièces de l'hôtel de Bourgogne qu'elles ne paraissaient sur la scène.

Avec le XVI[e] siècle, l'apparition des femmes sur la scène se multiplie. Ainsi à Grenoble, en 1535, Françoise Buatier « joua le rôle de la Mère du Christ, par les gestes, la voix, la prononciation, le débit sut charmer tous les spectateurs au point d'exciter une admiration générale ; la grâce et la beauté s'ajoutaient chez elle au bien dire »[1]. Enfin à Valenciennes[2] de jeunes filles jouèrent dans le *Mystère de la Passion* : ce furent Jennette Caraheu figurant la Vierge et Jennotte Watiez, Jennette Tartelette, Checille Gérard, Cole Labequin jouant d'autres personnages moins importants ; probablement le rôle de la Mère du Christ avait été diminué à cette occasion et la représentation du Mystère durait moins de temps qu'au XV[e] siècle.

Français à Rome, présente la disposition suivante : il est divisé en compartiments. Plusieurs de ces compartiments sont attribués aux damnés qui occupent des places en rapport avec la gravité de leurs crimes. Or, au plus bas degré, et au plus profond de l'enfer, on aperçoit un groupe de femmes et on lit au-dessus cette légende : *Mulieres quae in ecclesia loquuntur*.

« L'Église d'ailleurs n'a jamais aimé que les femmes montrent leur visage à découvert, ni, à plus forte raison, qu'elles se donnent en spectacle. « Si quis ante « ecclesias saltationes fecerit, emendationem pollicitus, poenitentiam agat tribus « annis. » Cette règle qui ici ne s'applique qu'aux hommes devait être plus sévère encore pour les femmes. On peut voir à ce sujet (Migne, *Patr. Gr.*, t. XXII, col. 1350), comment saint Basile traite les femmes qui « le jour de « Pacques, dans les basiliques des martyrs ou sur les places publiques agitant « leurs cheveux, faisant traîner leurs tuniques, dansaient et provoquaient ainsi « la passion des jeunes gens et faisaient des lieux saints une officine d'obscé- « nité ! Elles souillent l'air de leurs chants (*cantilenis meretriciis*) et la terre « de leurs danses. »

Nous remercions bien vivement M. l'abbé Battifol de cette intéressante communication.

1. Du Rivail, *De Allobrogibus* libri IX, p. 48 et Petit de Julleville, *passim*, t. II, p. 127.

2. Bibl. nat., mss., f. fr., n° 12536 ; Morice, *passim*, p. 132.

La Réforme, en se développant, chercha à diminuer la vogue des Mystères et surtout à empêcher les femmes d'y figurer. Une anecdote curieuse, qui eut Genève pour théâtre, prouve que les Mystères étaient entrés dans les habitudes de la population, y étaient fort goûtés et que, depuis longtemps, les femmes y jouaient des rôles.

Le Conseil de la ville avait, au mois de juin 1546, accordé la permission de représenter une moralité intitulée : *Les Actes des Apôtres*. Les préparatifs se faisaient, lorsqu'un ministre protestant déclara en chaire, que les femmes qui figuraient sur les théâtres étaient des effrontées, sans honneur, n'ayant d'autre dessein que de se montrer parées pour exciter « des désirs impurs ».

Un autre pasteur, Abel Poupin, fit entendre que la grande dépense qu'occasionnerait la représentation accordée et préparée, serait mieux employée à assister de pauvres frères persécutés pour cause de religion; il ajouta aussi, mais avec plus de modération que son confrère, qu'il blâmait la présence des femmes sur les échafauds. Surexcités par ces deux sermons, comédiens et amateurs de théâtre commencèrent à proférer des menaces contre Poupin, et ils l'auraient maltraité si Calvin ne fût intervenu. Le grand réformateur fut obligé de monter en chaire à son tour et de calmer l'irritation populaire par la modération de sa parole. Le Conseil ne se déjugea pas, mais crut prudent de retenir, dans la maison de ville pendant le jour suivant, Calvin et le pasteur Abel Poupin, pour leur éviter de mauvais traitements. La comédie fut représentée et l'un des plus éminents et austères pasteurs de l'Église franco-suisse, Viret, ne se fit aucun scrupule d'assister à la représentation et de se laisser ainsi tenter, par la présence de femmes parées sur le théâtre, « à des désirs impurs » [1]. Quant

1. *Lettres de Calvin (correspondance latine)*, Genève, 1626. Grand in-4° p. 72, Lettre à Farel du 4 juin 1546.

Grenus, *Fragmens biographiques et historiques extraits des registres du Conseil d'Etat de la république de Genève de* 1535 *à* 1792, Genève, 1815, in-8, p. 13.

aux seigneurs du Conseil de la ville, ils avaient des loges dressées exprès pour eux[1], à l'endroit reconnu le meilleur pour voir et entendre.

Nous verrons plus loin que les femmes ne jouèrent que bien plus tard sur les théâtres de tragédie et de comédie.

Germain Bapst.

(*A suivre.*)

1. Grenus, *passim*, p. 13.

SCOLIES LATINES

RELATIVES A L'HISTOIRE ET A LA TOPOGRAPHIE DE MARSEILLE

LETTRE A M. BLANCARD

Archiviste des Bouches-du-Rhône.

Mon cher ami,

Je vous ai promis de publier, dans la *Revue archéologique*, une petite trouvaille qui semblait vous intéresser. Bien des années se sont écoulées depuis cet engagement. Y comptez-vous encore? Hélas! on n'est pas maître de son temps, si toutefois on est maître de quelque chose. Aujourd'hui seulement qu'une heure de loisir m'invite à classer mes notes et à rappeler mes souvenirs, je puis tenir parole.

Un des maîtres de la philologie classique, M. Hermann Usener, professeur à Bonn, fit paraître en 1869 le premier volume d'un recueil de scolies sur Lucain. L'ouvrage a pour titre : *Scholia in Lucani bellum civile; commenta Bernensia* (Leipzig, chez Teubner), et renferme le meilleur commentaire de la *Pharsale*, copié sur un manuscrit du xe siècle, qui appartient à la Bibliothèque de Berne[1]. Jusque-là, on regardait les scoliastes de Lucain comme étant de nulle valeur; on en jugeait d'après ceux que Weber avait réunis, en 1831, dans le IIIe volume de son édition du poète, et dont la plupart sont du moyen âge. Quant à la publication de M. Usener, il faut croire qu'on ne la lit pas souvent, car les grains d'or y abondent, et pas un de ces grains d'or n'a été

1. N° 370 du Catalogue.

recueilli. Vous allez voir quels précieux renseignements fournissent ces textes nouveaux.

Dans le cours de la guerre civile entre César et Pompée, l'an 49 avant notre ère, Marseille fut assiégée par l'armée de César[1]. Je serai bref sur l'histoire du siège; on la lira dans la brochure de M. Rouby, extraite du *Spectateur militaire* de 1874[2], ou dans l'ouvrage du colonel Stoffel, qui discute, avec une grande précision, tous les faits relatifs à cet événement. De Rome, où il organisait la défense, Pompée avait renvoyé dans leur ville natale quelques jeunes gens, issus des familles nobles de Marseille, et les avait chargés de préparer une alliance entre la cité et le sénat romain. Pompée n'ignorait pas qu'il pouvait compter à Marseille sur un parti puissant; avant l'arrivée de César, la ville fit ses préparatifs pour fermer à l'ennemi la route d'Espagne. Nous savons que le lieutenant de César, qui commandait le corps d'investissement, était Caius Trebonius, et que la flotille, ancrée en face du port, obéissait à Decimus Brutus. Mais qui dira les noms des stratèges marseillais? Je les ai trouvés dans une des scolies sur Lucain (III, 375), que M. Usener a tirées du manuscrit de Berne :

In Cornuto : Caesar cum Massiliam iter deverteret, Quintum Fabium in Hispaniam praemisit. Massiliam autem adversus Caesarem defensavit praetor Apollonides, urbi qui praefuit, classi autem Parmeno.

D'après ce passage, le général de l'armée de terre s'appelait Apollonidès[3], et l'amiral s'appelait Parmenon. Rien ne me semble plus important pour l'histoire de votre ville que de connaître ces deux noms, qui reparaissent d'ailleurs dans vos annales, à des époques différentes.

En janvier 1877, on découvrit dans les fouilles de la rue Neuve-

1. D'après les calculs du colonel Stoffel, dans son *Histoire de Jules César; Guerre civile*, t. I, 285 et 288, le siège aurait duré, approximativement, des premiers jours de mai à la première quinzaine d'octobre.

2. *Le siège de Marseille par Jules César. Étude d'archéologie topographique et militaire*, par Ed. Rouby (Paris, 1874).

3. Le manuscrit porte : *p̄tora pollo nides.*

Sainte-Catherine une dalle de marbre, ayant servi de couvercle à une urne, et que M. Dickson offrit au Musée [1]. Elle porte l'inscription suivante :

Τίτος Πομπήιος
Ἀπολλωνίδης
Τίτω(ι) Φλαουίωι
Νεικοστράτωι
τῶι καθηγητῆι
μνήμης χάριν.

Ce texte nous apprend qu'un Titus Pompeius Apollonidès avait eu pour précepteur un Titus Flavius Nicostratos, et qu'après la mort de son maître, il fit sculpter l'urne destinée à recevoir les cendres du défunt. A quelle date? Vers la fin du Iᵉʳ siècle de l'ère chrétienne ; la forme des lettres et leur profondeur l'indiquent clairement. N'est-il pas curieux de rencontrer à Marseille, cent cinquante ans après la guerre civile, ce même nom d'Apollonidès, et de le rencontrer dans une famille grecque romanisée qui avait pris pour gentilice le nom du grand Pompée? Les familles portant ce gentilice ont dû être nombreuses dans la cité, car plus tard encore, sous le règne de Marc-Aurèle, un prêtre (*profeta*) s'appelait *Cn(aeus) Val(erius), Cn(aei) f(ilius) Quir(ina), Pomp(eius) Valerianus* [2].

Dans la scolie, Apollonidès a un double titre : *praetor* et *urbi qui praefuit*. Le mot *praetor* est la traduction de στρατηγός et désigne le général en chef ; les mots *urbi qui praefuit* font supposer que le général était un des trois timouques investis du pouvoir exécutif, car, du temps de César, le Conseil des Trois subsistait encore.

Quant au nom de l'amiral, Parmenon, il figure trois fois au

1. Elle vient d'être reproduite, inexactement du reste, dans le *Corpus* des inscriptions grecques de la Gaule, sous le nº 2454. Les *alpha* et les *êta* ont cette forme : A, I-I. J'ai remarqué que l'I-I est une des caractéristiques de l'alphabet de Marseille ; mais le rédacteur d'un *Corpus* n'a pas le temps de s'occuper de ces vétilles.

2. O. Hirschfeld, *Corpus inscript. lat.*, XII, 410.

Recueil des inscriptions grecques de Marseille[1]. De plus, on possède des oboles d'argent massaliotes qui portent sur la joue d'Apollon, à la place de la barbe, les lettres suivantes[2], écrites κιονηδόν (en colonnette) :

Γ Ꞁ
A A
P ꟼ

et sur certaines pièces de cuivre on retrouve Παρ en monogramme : [monogramme]. Il serait difficile d'imaginer pour ces lettres, qui forment les initiales d'un nom propre, un supplément plus naturel que Παρ(μένων). Les oboles, bien entendu, sont très antérieures au siège ; cela ressort de leur style et de l'une des légendes, qui est rétrograde, comme le sont les légendes les plus anciennes. Je ne doute pas que le personnage qui les a signées n'ait exercé de hautes fonctions dans la cité. M. Laugier le prend pour un tailleur de coins, et c'est chose grave que d'être en désaccord avec le meilleur connaisseur de la numismatique de Marseille. Mais qu'on donne raison ou tort à M. Laugier, ce fut lui qui me rappela ces lettres ; je les aurais oubliées s'il s'était tu.

Ici, un point d'arrêt. Qui est l'auteur de la scolie ? et quel degré de confiance peut-on avoir en lui ? Au lieu de suivre la trace des noms propres, il eût mieux valu s'inquiéter d'abord de leur source.

En tête de la scolie, on lit les mots *in Cornuto*, et le même Cornutus reparaît deux fois dans le commentaire de Lucain : I, 214 (*Cornutus vero sic : quasi puniceum lapidem habens aut ripas* ; il s'agit de l'explication du *puniceus Rubicon*) et III, 381 (*in Cornuto sic*). Rien de plus simple que de tenir cet inconnu pour un des scoliastes antiques de la *Pharsale*, pour le plus ancien en date si l'on veut, et c'est ce qui a été fait déjà[3]. Mais était-ce vraiment

1. Lebègue, dans les *Inscriptiones Siciliae et Italiae*, n[os] 2448, 2450, 2453. — Le n° 2451 de ce Recueil vient d'Asie Mineure, et les n[os] 2471, 2478 sont faux.
2. J. Laugier, *Catalogue des monnaies du Musée de Marseille* (1884), p. 7.
3. Genthe, dans l'*Hermès*, t. VI, 221.

un inconnu? Les *Cornuti* ne sont pas nombreux dans la littérature romaine, et cependant on peut hésiter entre eux. Pour fixer mon choix, je me suis adressé à M. Usener lui-même qui a l'habitude de ne rien publier sans avoir étudié son sujet sous tous les aspects. M. Usener a bien voulu m'apprendre qu'il s'agissait de Lucius Annaeus Cornutus, le stoïcien[1], de celui dont la vie était si intimement liée à la vie de Perse, le poète satirique. Originaire de la ville de Leptis, Cornutus vivait à Rome, sous le règne de Néron, et Lucain fut de ses disciples. Il était l'auteur de quantité d'ouvrages, latins et grecs ; son commentaire sur Virgile jouissait d'une réputation considérable. Nous possédons des fragments de ce commentaire qui, à vrai dire, ne ressemblent pas beaucoup aux scolies sur Lucain, mais qui ne nous défendent pas non plus de supposer que Cornutus, à la fois philosophe et grammairien, ait pris la *Pharsale* pour thème d'un cours public ; en ce cas, ce sont ses notes explicatives, ou quelques-unes de ces notes, que nous avons sous les yeux. Pourtant il reste un doute sur la nature du livre d'où les scolies sont tirées, car toutes les trois, et une quatrième que je citerai tout à l'heure, se rapportent à la guerre civile de l'an 49. Elles semblent avoir été détachées d'un ouvrage historique plutôt que d'un recueil de notes. Suidas (*s. v.* Κορνοῦτος), dans un article très confus, parle d'un Cornutus historien, qu'il met en parallèle avec Tite-Live.

Quoi qu'il en soit, les renseignements qui s'abritent sous le nom de cet homme célèbre sont excellents. Ils n'ont rien des gloses du moyen âge ; c'est de l'érudition romaine, sûre et sérieuse. Vous ne tarderez pas, mon cher ami, à gagner cette conviction, en lisant les passages suivants :

III, 524 : *dux Gr*[*a*]*ecorum Parmen*[*o*] *navali bello adversus Brutum fuit prima pugna, sed sequenti, id est hac qua aput Tauronescum dimicatum est, Hermon ei substitutus est, quia Parmeno*

1. Voir Otto Jahn, dans la préface de son édition de Perse (Leipzig, 1843), p. VIII-XXIV.

prius [*rem*] *male gessisset. Hac pugna a Dirracio Lucius Nasidius, auxilio* [*missus*] *Massiliensibus, victus Hispaniam petit*[1].

Cette deuxième scolie, je l'attribue aussi à Cornutus, parce qu'elle se rattache à la première en la complétant. D'après César (*Guerre civile*, I, 56-58), l'amiral massaliote sortit du port avec dix-sept galères, sans compter une multitude de barques, et en perdit neuf dans la bataille contre Brutus, près de l'île Ratonneau. Trois galères furent coulées bas, les six autres capturées par l'ennemi (I, 58. II, 5). César reçut à Ilerda la nouvelle de sa victoire ; il en explique les causes et prouve que l'amiral grec n'était pas responsable de son échec. Mais les assiégés avaient compté sur un succès ; ils s'étaient imposé tant de sacrifices pour armer leurs vaisseaux de guerre, qu'un désastre leur semblait impossible. Or, le scoliaste nous apprend ce que César ignore ou veut ignorer : la destitution de Parmenon et son remplacement par Hermon (Ἕρμων).

Le successeur ne fut pas plus heureux que le devancier. Après avoir réparé les pertes, il mit à la voile, rejoignit la flotte de secours, forte de dix-sept navires, qui lui avait été envoyée de Dyrrhachium, et livra la seconde bataille, où il laissa, lui aussi, neuf de ses galères (*Guerre civile*, II, 7) ; une dixième prit la fuite avec celles des Pompéiens, commandées par Lucius Nasidius[2]. César ne dit pas expressément que Nasidius venait de Dyrrhachium, bien que ses paroles (II, 3) le fassent deviner; mais il sait qu'après la défaite, Nasidius se réfugia en Espagne (II, 7) : *quae omnes citeriorem Hispaniam petiverunt*. Ce détail est confirmé par Cornutus.

La seconde bataille navale, la dernière qui ait été livrée par une des cités grecques de la Méditerranée[3], eut lieu devant la forteresse de Tauroentium, située entre Massilia et le cap du Cithariste. L'auteur de la scolie écrit *aput Tauronescum* (pour

1. Le manuscrit porte : *parmenus—taurones cū—parmeno* (*o* in rasura)—*primus—ad irratio lucidius nasidius*.
2. Sur ses monnaies, il s'appelle *Quintus Nasidius*.
3. Mommsen, *Römische Geschichte*, t. III^{7}, 402.

Tauronesum, Ταυρόνησον); il aura pensé à une île (νῆσος). Mais le plus curieux, c'est qu'il appelle Parmenon « dux Graecorum », tandis que César n'emploie jamais le mot *graecus* pour désigner les Marseillais. Pour lui, le commandant de la place est Lucius Domitius, un Romain; les Grecs n'entrent pas en ligne de compte. Et cependant, quatre cent cinquante ans plus tard, dans la *Notice des Dignités* et sur la Carte de Peutinger, la ville porte encore le nom de *Massilia Graecorum*, la Basse-Provence est appelée *Graecia*, et le golfe *mare graecum*.

J'arrive au dernier fragment tiré de l'ouvrage de Cornutus; c'est le plus intéressant de tous :

III, 381 : *in Cornuto sic : aggeres illic ·LX· pedes altos alterum fecit ad port[u]m, quem locum portus ·pedeon· vocant, [al]terum ad locum in occidentem adsurgentem, [quem] urbis plicia dixerunt*[1].

Il s'applique aux vers de Lucain :

Tunc res immenso placuit statura labore,
aggere diversos vasto committere colles.

Les deux terrasses d'approche construites par Trebonius se dirigeaient, la première contre le port Lakydon, la seconde contre l'une des trois collines sur lesquelles la vieille ville était assise. Sur ce point, le scoliaste est d'accord avec le récit de César (*Guerre civile*, II, 1) : *C. Trebonius legatus, qui ad oppugnationem Massiliae relictus erat, duabus ex partibus aggerem, vineas turresque ad oppidum agere instituit. Una erat proxima portui navalibusque, altera ad partem*[2] *qua est aditus ex Gallia atque Hispania, ad id mare, quod adiacet ad ostium Rhodani.* Il ne s'en écarte que par un détail : la hauteur des terrasses. D'après les *Commentaires* (II, 1), cette hauteur était de 80 pieds : *aggerem in altitudinem pedum LXXX extruit*; d'après le manuscrit de

1. Leçons du manuscrit : *illi ·C·LX—adportē—Iterum—urbisplicia* en un seul mot.
2. M. Rouby (p. 55) propose de changer *partem* en *portam*, inutilement; la répétition des mots, dans le style de César, n'a rien de choquant, et du côté de la terre ferme, il devait y avoir plusieurs portes.

Berne, du double, 160 (*illi* ·*C*·*LX*), et pour réduire ce chiffre à des proportions plus raisonnables, il faut joindre le *C* au mot précédent qui, heureusement, en a besoin. Mais la scolie nous révèle des choses bien plus inattendues. A l'époque de César, la partie du port que menaçait la première terrasse, s'appelait *pedeon* (πεδίον, *la plaine*), et la colline qui servait de point d'attaque à Trebonius, s'appelait **urbisplicia*. Le πεδίον était certainement la partie basse de la ville, l'espace compris entre la Bourse actuelle et le fort Saint-Jean. C'est là, le long du Port-Vieux, qu'il faut chercher la place de l'*agora* avec l'arsenal, les chantiers, les édifices municipaux; à Halicarnasse, il en était de même[1]. Quant au nom d'**urbisplicia* que Cornutus donne à l'une des collines, il est corrompu si irrémédiablement qu'on ne peut le rectifier avec les moyens de critique et de contrôle dont nous disposons aujourd'hui. *Urbis*, s'il s'agit du mot latin, ne fait pas de difficulté; mais je ne vois pas de mot grec qui réponde à *plicia* en présentant un sens acceptable. M. Usener, dans la lettre que je viens de citer, me propose, à titre provisoire, *urbis* [q̄ = quem] *licia* (Λύκεια) *dixerunt*. A une ville où le culte d'Apollon et de sa sœur d'Éphèse tenait le premier rang, un Λύκειον conviendrait sans doute; mais si ingénieuse que soit cette conjecture, on s'attend à autre chose. Avec plus de hardiesse, on pourrait écrire *p*[*o*]*lis*[*m*]*a*, πόλισμα, *la ville* proprement dite. Je suis fâché de ne pas trouver mieux.

Qu'était-ce donc que cette colline *in occidentem adsurgens*? C'était la butte des Carmes, d'après M. Rouby, et aussi d'après le colonel Stoffel, qui fait grand cas du coup d'œil de cet officier d'état-major. Il me semble pourtant que les termes employés par Cornutus ne peuvent s'appliquer qu'à la butte des Moulins, c'est-à-dire à l'acropole de Marseille (l'ἄκρα de Strabon), et qu'en choisissant la butte des Carmes, M. Rouby n'a pas tenu compte du récit de César, qui place la seconde terrasse *ad id mare quod*

1. Vitruve, II, VIII, 11 : « Itaque in imo, secundum portum, forum est constitutum. » *Comparez* I, VII, 1.

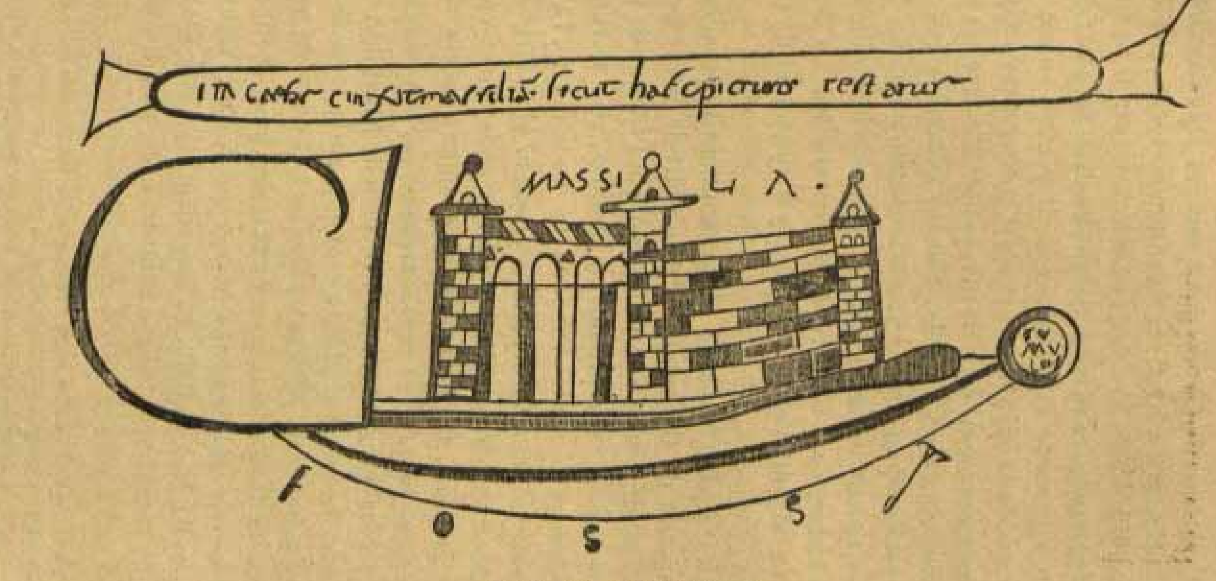
adiacet ad ostium Rhodani, vers cette partie de la mer qui confine à l'embouchure du Rhône. Je ne suis pas juge dans les questions militaires, mais, à ne regarder que les textes, je crois que la seconde terrasse de Trebonius a dû traverser le ravin de la Joliette pour atteindre la tour Sainte-Paule et menacer directement l'acropole de la ville. Là aussi, il y avait sûrement une chaussée capable de supporter le poids d'une terrasse d'approche.

Voilà, mon cher ami, celle de mes petites découvertes dont je vous ai entretenu de vive voix. Elle ne conduit à la solution d'aucun problème; au contraire, elle multiplie les points d'interrogation; mais elle introduit dans l'histoire de Marseille et dans l'étude, si ardue, de sa topographie quelques éléments nouveaux qui ont leur attrait. Permettez-moi d'y ajouter tout de suite un corollaire.

Au bas de la page (*folio* 46 v°) qui contient la première et la troisième scolie de Cornutus, le manuscrit de Berne porte un dessin à la plume : une vue de Marseille à l'époque de César[1]. Vous en trouverez la reproduction ci-après. Sur le ruban déployé au-dessus de cette vue, on lit les mots : ITA *caesar cinxit massiliā. sicut haec pictura testatur*. Une forteresse de forme quadrangulaire se dresse devant nous, avec ses murs en pierres de taille, sa façade percée de quatre portes cintrées, plus hautes que larges, ses angles arrondis par des tourelles saillantes et coiffées de toits coniques. Le nom de MASSILIA est écrit dans le haut; un annelet, placé à droite, porte la légende TVMVLVS; puis un bandeau (FOSSA), ceignant le front et la face latérale gauche de la citadelle, part du tumulus pour aboutir à une espèce de boucle qui ne peut désigner que le Port-Vieux. Dans la *Pharsale* (III, 375 et 380), le lieutenant de César établit son camp sur un *tumulus*, la colline Saint-Charles, puis il commence

1. C'est un dessin à l'encre noire, rehaussé de touches de minium. Sur le fac-similé, les parties rouges sont indiquées au moyen de hachures.

Je dois le calque à l'amitié de M. Alfred Schœne, professeur à Kœnigsberg, qui a bien voulu s'en dessaisir en ma faveur. M. Schœne est un des familiers du Château-Borély; c'est lui qui a publié le grand papyrus grec du Musée.



VUE DE MARSEILLE

Manuscrit de la Bibliothèque de Berne, n° 370, fol. 46 v°.

les travaux d'investissement en faisant creuser un fossé qui va du camp jusqu'au port, et, dans la direction opposée, jusqu'à l'anse de la Joliette (III, 384 : *a summis perduxit ad aequora castris Longum Caesar opus, fontesque et pabula campi Amplexus fossa...*). C'est le bras gauche de ce fossé que le dessinateur a retracé.

Je suis loin de penser qu'une esquisse aussi informe ait la moindre valeur au point de vue historique. Cependant, elle remonte au IVe siècle, plus haut peut-être, car les dessins de la *Notice des Dignités* et ceux des Arpenteurs (*gromatici*) lui ressemblent beaucoup, bien que ces derniers soient plus pittoresques. Ce qu'on ne saurait contester, c'est qu'elle est, ou prétend être, la plus ancienne vue de Marseille qui existe, et à ce titre sa publication offre un certain intérêt. Aux savants qui voudraient avoir une idée exacte de la paléographie du manuscrit de Berne, l'esquisse fournit en même temps un fac-similé de l'écriture [1], de ces jolies minuscules françaises du Xe siècle. Je dis « françaises », parce que le manuscrit vient probablement de l'abbaye de Fleury-sur-Loire.

Pour terminer, je détache de mon carnet une remarque critique qui ne sera pas déplacée dans cette lettre.

Vous connaissez, mon cher ami, les deux inscriptions trouvées dans les ruines de Phocée et qui figurent sous les nos 3413 et 3415 au second volume du *Corpus* des inscriptions grecques [2]. L'une d'elles est dédiée à Démétrius Gallus, ἱερεὺς τῆς Μασσαλίας τὸ γ', l'autre à une femme mariée, Flavia Ammion, qui porte les titres d'ἀρχιέρεια Ἀσίας ναοῦ τοῦ ἐν Ἐφέσῳ et d'ἱέρεια τῆς Μασσαλίας. De ces titres on a conclu qu'à l'époque impériale des rapports étroits, au point de vue du culte, existaient entre la ville de Marseille et sa métropole, puisque deux Phocéens, un homme et une femme, étaient chargés successivement, en Asie et à Marseille, de fonctions sacerdotales. Le surnom de l'homme, *Gallus*, a-t-il

1. On en trouvera un autre dans le volume de M. Usener.
2. M. Herzog les a reproduites dans l'Appendice épigraphique de sa *Galliae Narbonensis Historia*, p. 131.

joué un rôle dans cette combinaison? je ne sais, et à la rigueur, il ne serait pas impossible qu'un Phocéen eût passé quelque temps à Marseille et qu'il eût été prêtre dans les deux villes.

Mais je croirais plutôt que les deux inscriptions ont été mal traduites et que les mots ἱερεὺς et ἱέρεια τῆς Μασσαλίας signifient *prêtre* et *prêtresse de la déesse Massalia*. A Phocée, la Massalia personnifiée aura eu son temple, sa prêtresse et son prêtre, comme la Roma personnifiée avait ses sanctuaires dans toute l'Asie Mineure. Si cette explication est bonne[1], on comprend du même coup que Démétrius pouvait être prêtre de la Massalia *pour la troisième fois* (τὸ γ´) sans changer de place et sans être obligé de traverser six fois la Méditerranée dans toute sa longueur. Un argument semble plus décisif encore : pour dire qu'un habitant de Phocée avait exercé la prêtrise à Marseille, on eût choisi la formule ἱερεὺς ἐν Μασσαλίᾳ, sans l'article, et probablement le nom de la divinité qu'il servait n'eût pas manqué.

C'est tout ce que j'ai à vous offrir aujourd'hui, mon cher confrère et ami. Lorsqu'il s'agit de la Marseille antique, il ne faut pas compter sur de longues dissertations. Votre ville est la seule ville grecque qui n'ait pas d'archives lapidaires. Pas un décret de vos triumvirs, pas un *psephisma* du Conseil des Quinze ou du Conseil des Six-cents, pas un compte de bâtiment ou de trésorerie, pas un tarif de douane ou un traité d'alliance n'est sorti de votre sol, et vainement on y chercherait une dédicace de temple ou d'offrande religieuse. Si, à Marseille même, on ne trouve aucun élément sérieux pour reconstituer l'histoire de la ville, que demander à ceux qui n'ont d'autre ressource que les livres, et qui de loin étudient le passé de votre vieille cité hospitalière?

Paris, 30 avril 1891.

FRÖHNER.

1. Bœckh doit avoir traduit comme moi, car il dit : *nota Phocaeensium in Massilienses, coloniam suam, pietatem*. S'il avait fait lui-même les tables du *Corpus*, il aurait placé Massalia au chapitre des *dii deaeque*.

INSCRIPTIONS GRECQUES ET LATINES

RECUEILLIES

DANS LA VILLE D'ALEXANDRIE ET AUX ENVIRONS

A Monsieur G. Perrot, de l'Institut,

Directeur de la Revue archéologique.

Ramleh d'Alexandrie (Égypte), le 10 novembre 1890.

Monsieur le Directeur,

L'accueil bienveillant qu'a trouvé dans la *Revue archéologique* de l'année 1887 mon travail sur les inscriptions grecques et latines recueillies dans la ville d'Alexandrie et aux environs, m'encourage aujourd'hui à vous envoyer quelques glanures d'une nouvelle série d'inscriptions recueillies pendant ces trois dernières années (1888-1890).

Votre bien dévoué serviteur,

Dr Néroutsos.

Nouvelle série (1888-1890)[1]

Depuis ma dernière publication (1887), il y a eu très peu de trouvailles archéologiques à enregistrer. A l'occasion des fouilles faites à Meks et à Qabbary, l'ancienne nécropole de l'Ouest, comme aussi pendant les travaux continuels pour extraire des pierres, aux catacombes chétiennes, derrière le grand Sérapéum, près

1. La première partie de ce travail a été publiée dans la *Revue archéologique* de mars-avril, mai-juin, juillet-août et septembre-octobre 1887.

du village de Karmoûz, une seule urne funéraire, deux sarcophages de basse époque et un tombeau chrétien ont défrayé l'attente du public ami de l'antiquité.

Du côté opposé de la ville, la vaste étendue des terrains situés entre Khâdrah, l'ancienne *Eleusis*, et la mer, et entre les murs d'enceinte de la ville macédonienne et le camp des Césars, après avoir été fouillée en tous sens par des chercheurs de pierres de construction, depuis la fin du règne de Méhémet-Aly jusqu'à ces derniers jours, a fini par passer, il y a deux ans, du domaine privé du prince Ibrahim-Pacha Ahmed, à qui elle appartenait, aux mains d'un syndicat de spéculateurs, qui ont conçu le plan de fonder un nouveau faubourg sur l'emplacement de l'ancienne nécropole de l'Est, en lui donnant le nom d'*Ibrahimieh*, en l'honneur du prince possesseur de ces terres sablonneuses et désertes.

A cet effet, les terrains, jusqu'alors dans un état de bouleversement affreux, furent nivelés et aplanis de nouveau, avant d'être divisés en lots et vendus. Durant le déblaiement des amas de décombres et les travaux de remblayage qui furent nécessaires pour combler les trous et les fosses des anciennes excavations, on n'a pas eu grand'chose à y découvrir, ces terres étant épuisées depuis longtemps par les fouilles qui y avaient été faites les années précédentes.

Cependant il y avait ici encore quelques glanures à recueillir en inscriptions funéraires, grecques et latines, de l'époque romaine, dont une bonne partie a trouvé le chemin du Musée d'Athènes, vers la fin du mois de juin dernier. En outre, on a découvert un sarcophage de style hellénisant de l'époque romaine. Il fut trouvé près du village de Sidi-Gaber, en deçà de la tranchée du chemin de fer anglais de Ramleh, au voisinage de l'ancien cimetière militaire romain de l'autre côté, vers la mer.

Déjà, pendant l'hiver de 1888, on avait mis à jour un pareil monument à l'extrémité est de Ramleh, près de la station du chemin de fer égyptien conduisant à Rosette ; et, pendant les derniers trente ans, trois ou quatre autres tombeaux de même

type ont été découverts à côté des hypogées de la nécropole de l'Est, entre *Eleusis* et la mer, qui ont été déposés au Musée égyptien de Boulâq.

Tous ces sarcophages, creusés dans un seul bloc de pierre blanche ou de marbre, appartiennent, sans exception, à l'époque romaine du Iᵉʳ et du IIᵉ siècle de notre ère; mais ils reproduisent le même type hellénistique de l'époque macédonienne, ce qu'on est convenu d'appeler *type alexandrin*. Il paraît que, outre les Grecs, les sculpteurs romains continuaient aussi à travailler, jusqu'à une époque assez tardive, sur ce même modèle, non pas seulement en Égypte, mais encore en dehors de la ville d'Alexandrie, en Italie et à Rome.

Un signe caractéristique de cet art décoratif des tombeaux en usage à Alexandrie est la prédilection qu'on avait pour les guirlandes portées par des génies ailés, par des jeunes filles demi-vêtues et par des aigles aux ailes déployées, comme aussi pour les festons attachés à des crânes de bœuf (βούκρανον) avec des nœuds de rubans volants élégamment noués. Au-dessus des guirlandes il y avait toujours des bas-reliefs représentant différents groupes allégoriques, têtes de lion vues de face ou têtes de Méduse finement modelées, mais aussi quelquefois de travail médiocre.

Avec ces festons de fleurs entrelacés de fruits (ἔγκαρπα), les sculpteurs avaient l'habitude d'orner la face antérieure et quelquefois aussi les deux petits côtés du monument. La partie postérieure, adossée à la paroi de la chambre funéraire, n'était point travaillée; elle restait dépourvue de tout ornement, nue et à peine ciselée. Chose remarquable, pas un de ces tombeaux ne portait une inscription, et l'on est forcé de supposer que, pour faire connaître la personne qui y était ensevelie, on devait avoir recours à quelque stèle ou tablette funéraire attachée à la chambre mortuaire près de l'entrée, ordinairement fermée avec de la maçonnerie ou par un seul bloc de pierre.

Pour revenir au sarcophage découvert près du village de Sidi-Gaber, je dois ajouter qu'il est encore à voir dans l'endroit où il fut trouvé et ouvert au mois de novembre 1889. Après l'enlève-

ment du couvercle, on a pu constater qu'il ne contenait qu'une couche légère de poussière brunâtre, quelques restes d'ossements dont il était difficile de dire s'ils appartenaient à un homme ou à une femme, et rien autre : ni mobilier funéraire, ni armes, ni ornements, ni bijoux.

Le sarcophage, en marbre blanc, est un joli spécimen de ce genre de tombeaux que nous a laissés l'art gréco-romain. La face antérieure de la cuve est ornée de sculptures en haut-relief sur un fond poli ; les petits côtés, la partie postérieure et le couvercle sont nus, à peine touchés par le ciseau.

Le travail des sculptures est d'une très bonne facture ; elles représentent quatre génies montés sur des piédestaux, les deux au milieu parfaitement nus, et les deux autres, aux extrémités de la cuve, habillés à demi. Ils portent avec leurs bras élevés à la hauteur de la tête trois lourds festons de feuillage et de fleurs entrelacés de fruits différents ; du milieu de chaque feston pend, à demi-couverte de feuilles de vigne, une lourde grappe de raisin. L'espace au-dessus des festons, entre les génies, est occupé par trois belles têtes de Méduse finement exécutées. Le couvercle, massif et lourd, de forme prismatique, porte quatre oreillettes aux angles, sans aucune ornementation.

I. — *Nécropole de l'Ouest* (*Meks et Qabbary*).

1. Urne funéraire en marbre blanc. Hauteur, 0m,30 ; diamètre de la panse, 0m,25 ; trouvée à Meks. Lettres de l'époque des premiers Ptolémées.

ΘΗΡΑΙΔΑΣ ΘΗΡΑΙΟΣ·

« Théraïdas, de Théra », une des îles Sporades de la mer Egée.

II. — *Ville ancienne*.

2. Tombeau chrétien creusé dans le roc, avec les parois recouvertes d'un enduit blanc et décorées d'ornements en fresque. Ce

tombeau, du IIIe siècle, fut découvert en octobre 1888, aux catacombes de Karmoûz, près de l'endroit de l'ancienne chapelle funéraire chrétienne, aujourd'hui disparue, au delà du grand Sérapéum. Hauteur de l'intérieur du tombeau, 2 mètres; largeur, 1m,75 ; profondeur dans le roc, 4 mètres.

La paroi du fond, peinte en couleurs vives, présentait un encadrement au milieu duquel s'élevait un pylône de style romain égyptisant. Sur le fronton arqué, au lieu du disque solaire ailé, avec les deux uræus des monuments égyptiens, on voyait une tête d'enfant munie de deux ailes placées latéralement : c'est une indication primitive d'un séraphin chrétien.

Au-dessous de l'entablement, entre les deux colonnes, était écrite à l'encre noire l'inscription suivante :

ΠΑΥΛΕΙΝΑ ΕΥΨΥΧΙ

Παυλῖνα εὐψύχει, « *Paulina, spiritus tuus in bono* ». Immédiatement au-dessous de l'inscription se présentaient deux palmes de martyre vertes et liées en forme d'un X par un ruban flottant rouge.

Il n'y avait aucun autre emblème de la foi ; ni chrisme, ni croix, ni autre symbole quelconque ; seulement, aux deux angles supérieurs de l'encadrement, on voyait une tête humaine et juvénile, peinte de face, de type mithriaque, coiffée du *pileus* phrygien en couleur bleu de ciel. La tête se dégageait d'une palmette, qui donnait naissance à des branches de vigne se développant en rinceaux et couvrant l'espace triangulaire de chaque côté de l'arcade du fronton. Ces images allégoriques que l'on considère comme symbolisant le commencement et la fin de la vie humaine, ont été de bonne heure adoptées par les chrétiens pour la décoration de leurs monuments funéraires.

Inutile de dire que ce tombeau, comme tant d'autres, fut détruit par des mines à poudre, quelques jours après sa découverte, pour gagner quelques mètres cubes de pierres de construction.

3. Stèle funéraire en pierre calcaire, peinte, trouvée à quelques mètres de la tranchée du chemin de fer égyptien, en face de la

station de Khâdrah. Hauteur, 0m,47; largeur, en haut, 0m,23 et en bas, 0m,20. Lettres de l'époque des premiers empereurs.

ΝΙΚΟCΤΡΑΤΟC ΤΙCΙΜΑΧΟΥ
ΑCΠΛΗΔΟΝΙΟC

« Nicostrate, fils de Tisimaque, d'Asplédon », ville de Béotie. — Homme debout, habillé, la tête tournée à droite pour parler à un éphèbe qui tient avec la main gauche une haste appuyée sur son épaule.

4. Autre stèle funéraire en pierre calcaire, peinte, trouvée au même endroit que la précédente. Hauteur, 0m,42; largeur en haut, 0m,23, et en bas, 0m,25. Lettres de la même époque, et peinture du même travail que sur la stèle précédente.

ΔΙΟΧΑΡΗC ΡΟΔΙΟC·

« Diocharès, de Rhodes. » — Homme debout, vêtu et botté à la romaine, portant de sa main gauche une haste appuyée sur son épaule.

III. — *Nécropole de l'Est et cimetière militaire romain* (*Sidi-Gaber et Camp des Césars*).

5. Tablette funéraire en pierre calcaire, trouvée au cimetière militaire romain, près du Camp des Césars. Hauteur, 0m,23; largeur, 0m,20. Lettres du IIe siècle.

D · M ·
BRVTTIAM ROGATINAM
FILIAM CARISSIMAM NAT·
AFRAM QAE VIXIT ANN·XI·
BRVTTIVS PRIMVS·MIL·
LEG·II·TR·PATER POSVIT·

Diis Manibus. Bruttiam Rogatinam, filiam carissimam, nat(ione) Afram, quae vixit ann(os) XI Bruttius Primus, mil(es) Leg(ionis) II Tr(ajanae), pater, posuit.

6. Grande tablette funéraire en pierre calcaire, trouvée au

même endroit que la précédente. Hauteur, 0^{m},23 ; largeur, 0^{m},48. Lettres du IIe siècle.

Q·IVL·PRIMVS·I·MAG·F·M·LEG·II·TR·
GER·FOR·ANTONINIANAE·STIP·XXII·
NAT·AFER·DOMO THEVESTI~TRAV
IAT·IX 7 LEG~III·AVG·P·V~VIXIT·AN
NIS XXXXV ~ AVRELIA DIOS
CORVS ~ MARITO AMANTIS
SIMO FECIT·

Q(uintus) Jul(ius) Primus imag(ini)f(er), m(iles) leg(ionis) II Tr(ajanae), Ger(manicae), For(tis), Antoninianae, stip(endiorum) XXII, nat(ione) Afer, domo Thevest[e], tra[nsl]at(us) [e]x[1] *leg(ione) III Aug(usta), P(ia), V(indice). — Vixit annis XXXXV. — Aurelia Dioscorus marito amantissimo fecit.*

La IIIe légion Auguste, de laquelle Q. Julius Primus fut transféré à la IIe légion Antoninienne, stationnait au début de l'empire à Theveste en Numidie et ensuite à Lambèse, où elle tint garnison jusqu'à l'époque de Dioclétien et même plus tard, au commencement du IVe siècle.

7. Tablette funéraire en marbre, trouvée en 1889 au cimetière militaire romain sur la tombe d'un petit enfant. Hauteur, 0^{m},10 ; largeur, 0^{m},33. Lettres du IIe siècle.

FELIX·ALFENI·F·
H·S·EST·
VIXIT MENSES XX·

Felix Alfeni f(ilius) h(ic) s(itus) est. Vixit menses XX.

8. *Titulus* de forme circulaire ou disque en marbre bleuâtre, de 0^{m},20 de diamètre, trouvé au même endroit et à la même époque. Lettres du IIe siècle.

ΑΙΟΛΕ
· ΕΥΨΥΧΙ ·
LΚΗ

Αἴολε εὐψύχι (pour εὐψύχει), ἐτῶν κη'. — « *Æole, spiritus tuus in bono.*

1. Le signe qui suit *ex* doit être non point une sigle signifiant *centurio*, *centuria*, comme on pourrait le croire d'après la copie du Dr Néroutsos, mais un point séparatif triangulaire. (*Note de la Rédaction.*)

Annorum XXVIII. » Éole devait être d'état servile, à en juger par son nom.

9. Stèle en marbre blanc trouvée au même endroit, dans les premiers jours de l'année 1890. Hauteur, 0m,53; largeur, 0m,46. Lettres du IIe siècle.

La partie supérieure de la stèle contient un panneau en creux dans lequel est sculptée en bas-relief une jeune femme habillée, ayant les pieds nus et couchée à gauche sur un lit de repos. De sa main droite, posée sur le genou du même côté, légèrement fléchi, elle tient des épis de blé, et dans sa main gauche, appuyée sur le *cubital*, une coupe à boire à deux anses de la forme du *cantharus*. Au-dessous du lit, sur un *scamnum* ou tabouret rectangulaire, on voit deux paires de souliers, l'un de la forme des *sandalia* et l'autre de celle des *calceoli*.

Au-dessous du panneau on lit l'inscription suivante :

AVRELIAE SERAPIADI QVAE VIXIT - ANNIS - XVII - M·IIII·D·V·
BARBIVS SATVRNINVS·POLIO·M·LEG·II·TRAI·GERM·FORTIS
COIVX · MN · COMPARAVIT AC PIISSIME · BENE · MERENT ·
FECIT ·

Aureliae Serapiadi quae vixit annis XVII, m(ensibus) IV, d(iebus) V. Barbius Saturninus Polio, m(iles) leg(ionis) II Traj(anae) Germ(anicae), Fortis, co(n)jux m(o)n(imentum) comparavit, ac piissime bene merent(i) fecit.

10. Stèle funéraire en pierre blanche et à fronton arqué. Hauteur, 0m,33; largeur, 0m,27. Lettres du IIe siècle.

La partie supérieure présente un panneau en creux dans lequel est sculpté en bas-relief le buste d'une jeune fille jusqu'au-dessus de la taille, vu de face. Le travail est médiocre. Au-dessous du panneau on lit :

AYPHAIA · ABIBA · Ȣ

11. Tablette funéraire en pierre calcaire. Hauteur, 0m,10; largeur, 0m,19. Lettres du IIe siècle.

L · PALANIVS
L · L · ANTEROS
HIC SITVS EST ·

L(ucius) Palanius, L(ucii) l(ibertus), Anteros, hic situs est. Anteros ('Αντέρως) était le nom du défunt, pendant sa condition servile ; après son affranchissement, il adopta le *praenomen* et *nomen gentilicium* de son *manumissor* et *patronus*.

12. Tablette funéraire en pierre calcaire. Hauteur, 0m,12 ; largeur, 0m,18. Lettres du IIe siècle.

SEX·MVATIVS·SEX·F·
C·ALATA·MEILES·LEG·
XXII·

Sex(tus) Mu[n]atius. Sexti filius, Calata[1], *meiles* (pour *miles*)
legionis XXII.

La XXIIe légion portait le nom de *Dejotariana*.

13. Tablette funéraire carrée en marbre, trouvée en 1890. Hauteur et largeur, 0m,29. Lettres du IIe siècle.

ΗΛΙΟΔΩΡΕ
ΟΥΕΤΡΑΝΕ
ΕΝΤΕΙΜΩC
ΑΠΟΛΕΛΥΜΕ
ΝΕΕΥΨΥΧΕΙ·

Ἡλιόδωρε, οὐετερᾶνε, ἐντίμως ἀπολελυμένε, εὐψύχει. « Héliodore, soldat vétéran, libéré avec honneur du service militaire ; que ton âme soit heureuse ! »

Outre la faute d'orthographe ἐντείμως pour ἐντίμως, par iotacisme, notez encore la forme οὐετρᾶνε pour οὐετερᾶνε (*vĕtĕrāne*), par élimination du second ĕ.

14. Tablette funéraire en pierre calcaire. Hauteur, 0m,15 ; largeur, 0m,31. Lettres du IIe siècle.

MARCVS AVREL·IANVARIVS·ANN·II·
AVRELIVS IANVARIVS FILIO VO POSVIT ·
·B· ·M·

Marcus Aurel(ius) Januarius, ann(orum), II. Aurelius Januarius filio [s]uo posuit. Bene merenti.

1. Ce mot indique la patrie du soldat. Deux îles portent le nom de Calata ou Galata, l'une voisine de la Chersonèse, l'autre proche de la Sicile.
(*Note de la Rédaction.*)

IV. — *Nicopolis* (*Ramleh*).

15. Tablette funéraire en marbre trouvée en 1890. Hauteur, 0m,14; largeur, 0m,10. Lettres de l'époque des premiers Ptolémées.

ΑΡΣΙΝΟΗ
ΔΗΜΗΤΡΙΑΣ
ΦΙΛΙΝΗ

Ἀρσινόη, Δημητριάς, Φιλίνη ; ce sont les noms de trois filles appartenant à la même famille.

16. Tablette funéraire en pierre calcaire. Hauteur, 0m,22 ; largeur, 0m,43. Lettres du IIe siècle.

ΚΟΙΝΤΟϹ ΡΟΥΦΟΥ
ΚΩΜΩΔΟϹ ΑΙΓΕΑΙΟϹ
ΕΝΘΑΔΕ ΚΕΙΤΑΙ

Κόιντος Ῥούφου, κωμῳδὸς Αἰγεαῖος, ἐνθάδε κεῖται. « Ci-gît Quintus, fils de Rufus, comédien d'Aegae. »

Αἰγεαῖος est une autre forme de Αἰγαῖος, habitant d'Αἰγαί. Il y avait plusieurs villes de ce nom en Grèce, en Macédoine, en Éolide et en Cilicie.

17. Fragment de petite tablette votive, en marbre fin de l'époque de l'empereur Antonin le Pieux. Hauteur, 0m,07 ; largeur, en haut, 0m,05, et en bas, 0m,10.



Τῇ κυρίᾳ [Ἴσιδι], Τροφώνιος ὁ καὶ Πολ[έμων] ἕκτῳ ἔτει Ἀντωνείνου, Χοιακ... « A Notre Dame Isis, [dédié] par Trophonius, autrement dit Polémon. La sixième année d'Antonin, du mois de Khoïak le... jour ». (L'an 143 de notre ère.)

18. Tablette funéraire en marbre. Hauteur, 0m,24; largeur, 0m,27. Lettres de l'époque des premiers empereurs.

ΔΙΟΓЄΝΗ
ТЄΚΝΟΝΓΛΥ
ΚΥΤΑΤΟΝ Є
ЄΥΨΥΧΙ

Διογένη, τέκνον γλυκύτατον, εὐψύχει. « Diogène, enfant chéri, que ton âme soit heureuse ! »

19. Tablette funéraire en marbre. Hauteur, 0m,28; largeur, 0m,27. Lettres de l'époque des premiers empereurs.

○
ΙΟΥΛΙΑ
ΑΓΝΗ
ΕΤΩΝΚΓ·
ΕΥΨΥΧΙ>

Ἰουλία ἁγνή, ἐτῶν κγ', εὐψύχει. « Julie chaste, de vingt-trois ans, que ton âme soit heureuse ! » En tête de l'inscription est gravé le disque solaire un peu aplati, symbole de l'éternité.

20. Tablette funéraire en marbre. Hauteur, 0m,29; largeur, 0m,24. Lettres de l'époque des premiers empereurs.

ΝЄΙΛЄ Є
ΕΥΨΥΧΙ
ΓΛΥΚΥΤΑΤЄ
ЄΤΩΝ ΙΓ

Νεῖλε, εὐψύχει, γλυκύτατε, ἐτῶν ιγ'. « Nilus, que ton âme soit heureuse ! enfant chéri de treize ans. »

21. Stèle funéraire en marbre blanc, trouvée au mois de février 1890 à Ramleh, du côté de la *villa khédiviale* en construction. Ce petit monument devait avoir appartenu à quelque πολυάνδριον ou cimetière en commun de familles alliées. Hauteur, 0m,90; largeur

en haut, au-dessous de la corniche, 0^{m},27 ; en bas, 0^{m},35. Lettres de l'époque des premiers Ptolémées.

ΘΕΟΦΙΛΗ
ΦΙΛΟΚΡΑΤΟΥΣ

ΛΕΑΙΝΑ
ΛΕΟΝΤΟΣ

ΚΑΛΙΣΘΕΝΕΙΑ
ΤΙΜΟΚΡΙΤΟΥ
ΚΑΙΘΕΟΦΙΛΗ

Θεοφίλη Φιλοκράτους. Λέαινα Λέοντος. Καλ(λ)ισθένεια Τιμοκρίτου καὶ Θεοφίλη. — « Théophile, fille de Philocrate. Léæna, fille de Léon. Callisthénia, fille de Timocrite, et Théophilé. »

V. — *Canope (el-Ma'adîyeh).*

22. Tablette en marbre bleuâtre trouvée en 1890 près d'*el-Ma'adîyeh*, du côté de *Kôm-el-Ahmar*. Elle est creusée en forme de cuvette quadrangulaire à libations, aplatie, avec un large bec allongé servant à l'écoulement des liquides, et devait avoir été appliquée à quelque autel votif minuscule, en forme de tabouret, du genre de ceux qui étaient en usage depuis les temps pharaoniques les plus reculés jusqu'à l'époque des Ptolémées et même plus tard, sous les premiers empereurs romains. Longueur, y compris le bec, 0^{m},22 ; largeur, 0^{m},24.

Dans la cuvette est sculptée en bas-relief la coiffure sacrée *atew*, composée de la mitre blanche, vue de face, entre deux cornes de bélier et surmontée du disque solaire : l'ensemble est le symbole du dieu Ammon-Ra de Thèbes, et du dieu Sérapis de Canope et d'Alexandrie. A droite et à gauche de la coiffure sont représentées deux oreilles humaines.

Sur le bandeau qui entoure les quatre côtés de la cuvette, on

lit, moitié en haut et moitié en bas, en lettres de l'époque des derniers Ptolémées :

ΕΠΑΦΡΟΔΙΤΟϹ ΙϹΙΔ
ΑΠΕΛϵΥΘϵΡΟϹ ΑΝϵΘΗΚΕ·

Ἐπαφρόδιτος, Ἰσιδ[ώρου] ἀπελεύθερος, ἀνέθηκε. « Dédié par Épaphroditos, affranchi d'Isidore. » Épaphroditos, étant de condition servile, n'a que son nom individuel ; ce que du reste l'inscription indique expressément en le qualifiant d'« affranchi d'Isidore ».

Ce petit monument votif fut dédié, à ce qu'il paraît, au dieu Sérapis de Canope, en mémoire de la guérison miraculeuse de quelque infirmité des organes de l'ouïe du nommé Épaphroditos.

NÉROUTSOS-BEY.

LE SERMENT CELTIQUE

On a déjà plusieurs fois signalé la ressemblance frappante qui existe entre les mœurs celtiques dépeintes par les auteurs de l'antiquité et les mœurs irlandaises, telles que nous les font connaître les monuments les plus anciens de la littérature et du droit irlandais. Ces monuments sont par exemple l'*Enlèvement du taureau* ou plus littéralement *des vaches de Cualugé* qui a été mis par écrit au VIIe siècle, et la collection canonique irlandaise qui paraît avoir été compilée à la même époque.

On peut citer l'usage du char de guerre; celui de prendre la droite, comme le fait encore aujourd'hui le cocher français; celui d'attribuer au meilleur guerrier une part de choix dans les festins, d'où de nombreux duels, la fréquence du recours au duel ou à la guerre privée dans les contestations de toute espèce, etc.

Jusqu'à présent on n'a rien dit de la formule celtique du serment. Elle n'est pas donnée d'une façon formelle par les auteurs de l'antiquité; elle doit cependant, je crois, être reconnue dans deux passages d'écrivains grecs, l'un de Polémée Lagide, reproduit par Strabon et par Arrien, l'autre d'Aristote dans l'*Éthique à Nicomaque*, III, 10.

La plupart des textes épiques irlandais nous offrent une formule de serment très vague : Je jure comme jure ma nation. Mais la formule plus complète dont nous parlons est donnée dans un passage de l'*Enlèvement des vaches de Cualugé*. « Le ciel est sur nous, dit le roi Conchobar, la terre est au-dessous de nous, l'océan autour de nous tout en cercle. Si le ciel ne tombe pas, jetant de ses hautes forteresses une pluie d'étoiles sur la face de la terre, si une secousse intérieure ne brise pas la terre elle-même, si l'océan aux solitudes bleues ne s'élève pas sur le front chevelu des êtres vivants, moi, par la victoire dans la guerre, les combats

et les batailles, je ramènerai à l'étable et au bercail les vaches, à la maison et au logis les femmes, enlevées par l'ennemi[1]. »

La même formule se trouve quelques lignes plus haut avec une légère inversion. On a raconté à Sualtam que son fils Cûchulainu a été vaincu par Calatus le Hardi ; cela lui paraît aussi invraisemblable que « si le ciel se brisait, que si la mer se vidait, que si les entrailles de la terre se fendaient[2] ».

Revenons au serment du roi Conchobar : il se divise en trois parties :

1° « Si le ciel ne tombe pas, jetant de ses hautes forteresses une pluie d'étoiles sur la face de la terre ». Sualtam dit : « Si le ciel se brisait ». C'est la réponse célèbre des Celtes de l'Adriatique à la question d'Alexandre le Grand : « Qui craignez-vous le plus ? » — « Personne, nous ne craignons qu'une chose, c'est que le ciel ne tombe sur nous[3]. »

2° Conchobar dit : « Si une secousse intérieure ne brise pas la terre » ; Sualtam : « Si les entrailles de la terre se fendaient. »

3° Conchobar dit : « Si l'océan aux solitudes bleues ne s'élève pas sur le front chevelu des êtres vivants » ; Sualtam : « Si la mer se vidait. »

Or voici les expressions d'Aristote : « Il faudrait être soit fou soit stupide pour ne craindre rien, ni un tremblement de terre ni les flots, comme on dit que font les Celtes[4]. » Tremblement de terre, c'est le second article du serment de Conchobar ; les flots, c'est le troisième. Nous concluons que le serment de Conchobar était usité chez les Celtes du continent au IVe siècle avant J.-C. et qu'il a été connu des Grecs.

H. D'ARBOIS DE JUBAINVILLE.

1. *Livre de Leinster*, p. 94, col. 1, lignes 17-24 ; cf. un article de M. H. Zimmer, *Revue de Kuhn*, t. XXVIII, p. 470, lignes 38-43.

2. *Livre de Leinster*, p. 94, col. 1, lignes 36-38, et *Revue de Kuhn*, t. XXVIII, p. 469, ligne dernière ; p. 470, lignes 1-2.

3. Τί μάλιστα εἴη φοβοῖντο.... Αὐτοὺς δ' ἀποκρίνασθαι ὅτι οὐδένα, πλὴν εἰ ἄρα μὴ ὁ οὐρανὸς αὐτοῖς ἐμπέσοι. Ptolémée, fragment 20, *Scriptores Alexandri Magni*, p. 87.

4. Εἴη δ' ἄν τις μαινόμενος ἢ ἀνάλγητος, εἰ μηδὲν φοβοῖτο, μήτε σεισμόν, μήτε τὰ κύματα, καθάπερ φασὶ τοὺς Κελτούς. *Aristote* de Didot, t. III, p. 32, l. 39-41.

NOUVELLE NOTE

SUR UN

CACHET INÉDIT D'OCULISTE ROMAIN

(SEX. FLAVIUS BASILIUS)[1]

Dans le courant du mois de novembre dernier, M. Lucien Decombe a acquis d'un soldat, pour les collections du Musée archéologique de Rennes, dont il est le conservateur, un cachet d'oculiste rencontré peu de jours avant, sur le territoire de la commune de Merdrignac (Côtes-du-Nord) par un paysan qui labourait sa propriété[2].

Les inscriptions de ce cachet sont les suivantes[3] :



1. Cf. ma brochure *Note sur un cachet inédit d'oculiste romain* (*C. Julius Atilianus*), Paris, 1891, in-8, 26 pages.

2. Merdrignac est une commune de l'arrondissement de Loudéac qui se trouve située près de la voie romaine de Rennes à Carhaix. De très nombreux vestiges gallo-romains ont été découverts dans le voisinage de cette localité.

3. La publication du cachet de Merdrignac m'a été confiée par M. Decombe. Que ce savant, dont la modestie n'a d'égale que l'obligeance, veuille bien recevoir ici toute l'expression de ma gratitude.

Elles doivent se lire :

1. *S(exti) Fl(avii) Basili(i) diasmyrn(es) ad v(eteres cicatrices).*
2. *S(exti F(lavii) Basili(i) dialepidos.*
3. *S(exti) Fl(avii) Basili(i) amathystin(um) ad ci(catrices).*
4. *S(exti) Fl(avii) Basili(i) trigonum ad as(pritudines).*

Le cachet lui-même a la forme d'un parallélipipède rectangle ; il a été taillé dans du schiste vert que les géologues bretons connaissent sous le nom de schiste de Rennes [1]. Ses dimensions sont respectivement celles que voici : longueur, $0^m,04$; largeur, $0^m,035$; épaisseur, $0^m,01$. Les lettres, de très bonne facture, ont $0^m,03$ de hauteur. Lettres liées : première face, M et Y dans le groupe DIASMYRN, A et D dans le mot AD ; troisième face, T et H dans le groupe AMATHYSTIN, A et D dans le mot AD ; quatrième face, M, A et D dans les mots TRIGONVM AD. Sur chaque face, les mots de la première ligne de l'inscription sont séparés par un point triangulaire; aux première et troisième faces, le mot BASILI est suivi d'un petit trait horizontal garni de dentelures; aux deuxième et quatrième faces, ce même mot est suivi d'un point. A la deuxième face, il existe encore un point triangulaire après le mot DIALEPIDOS. Quelques lettres des deux dernières faces sont en plus petit caractère ; ce sont : l'H, l'S et l'I du groupe AMATHYSTIN ; les deux lettres du groupe CI qui, de plus, sont placées en exposants à côté du mot AD et finalement l'I et l'O du mot TRIGONVM. On ne distingue rien sur les plats du cachet qui puisse mériter de fixer l'attention ; il s'y trouve un graffite composé d'un S et d'un C, mais je ne saurais dire ce qu'il signifie.

SEX • FLAVIVS BASILIVS. — Le gentilice *Flavius* laisse supposer que notre personnage tenait son nom des premiers Flaviens.

L'abréviation par un F de ce gentilice est assez rare sur les marbres et les monnaies ; celle par un S du prénom *Sextus* l'est encore bien davantage ; mais l'une et l'autre se rencontrent com-

1. Ce renseignement m'a été fourni par M. Bézier, directeur du Musée géologique de Rennes.

munément sur les cachets d'oculistes[1]. D'une façon générale d'ailleurs, les inscriptions de ces petits objets paraissent avoir été gravées sans le moindre souci des conventions épigraphiques.

Un curieux exemple de l'abréviation par un S du prénom *Sextus* est fourni par une monnaie de l'empereur Martinien[2].

DIASMYRNES. — Le collyre *diasmyrnes* (διὰ σμύρνης) était à base de myrrhe[3]. Il est connu par une quarantaine de cachets, et il a été l'objet de plusieurs dissertations qui me dispenseront d'en parler plus longuement[4].

Ce médicament était particulièrement employé *post impetum lippitudinis*, c'est-à-dire lorsque la période aiguë de l'ophthalmie était passée[5], soit qu'il fût appliqué directement, soit qu'on le délayât dans du blanc d'œuf[6].

On en a trouvé la mention contre la granulation des paupières (*aspritudo*)[7], et le larmoiement symptomatique de l'ophthalmie (*epiphora*[8]); mais il n'avait pas encore été signalé *ad veteres cicatrices*. Un cachet découvert à Vichy permettait de supposer, tout au plus, qu'il avait pu être employé *contra cicatrices*[9].

DIALEPIDOS. — Ce nom de collyre n'est que la transcription

1. Grotefend, *Die Stempel der römischen Augenärzte*, Hanovre, 1867, in-8, nos 32, 33, et 47; 39 et 71; etc.

3. La légende de cette monnaie est la suivante :

IM C S MAR MARTINIANVS P F AVG

Cf. R. Mowat, *Recherches sur l'empereur Martinien à propos d'une médaille inédite de ce prince* [extrait des *Comptes rendus de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, 1879], et *Explication d'une marque monétaire du temps de Constantin* [extrait des *Comptes rendus de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, 1886.]

3. Galen., *De composit.*, IV, VIII (édition Kühn, t. XII, p. 114 et t. II, folio 156 recto, de l'édition de 1609).

4. Cf., sur ce médicament, Héron de Villefosse et Thédenat, *Cachets d'oculistes* Paris, 1882, in-8, p. 91 et 165, et ma *Note sur un cachet inédit d'oculiste romain (C. Julius Atilianus)*, pp. 12 à 15.

5. Grotefend, nos 7, 19, 24, etc.

6. Id., nos 20, 47, 78, etc.

7. Klein, *Bonner-Jahrbuch.*, Bonn, 1875, in-8, n° 116.

8. Grotefend, n° 41.

9. Grotefend, n° 16.

latine des mots grecs διὰ λεπίδος, que l'on traduit généralement par « aux squames métalliques ».

Squama ferri, dit Pline, *ex acie aut mucronibus.... contra epiphoras oculorum assumitur* [1].

Le même auteur recommande ailleurs les squames de plomb [2]; Galien confirme le témoignage de Pline en ce qui concerne le fer et le cuivre [3]; Dioscorides traite de la préparation et de l'emploi des squames de cuivre [4]; Marcellus, Celse, Oribase, Paul d'Égine, Aëtius, et d'autres encore [5], mentionnent les propriétés curatives des squames de divers métaux; de sorte qu'il est à peu près complètement impossible de savoir quelle était l'exacte composition du collyre *dialepidos* [6]. Le mot λεπίς, qui pourrait seul nous renseigner, a le sens général de « squames » et n'apprend rien sur la nature du métal.

Après le *diasmyrnes*, le collyre *dialepidos* est celui qui se rencontre le plus souvent sur les cachets. Il est en ce moment connu par vingt-huit exemples. On l'employait *ad cicatrices* [7], *ad veteres cicatrices* [8], *ad cicatrices et scabritiem* [9], *ad aspritudines* [10], *ad diatheses* [11] et *ad claritatem* [12].

Il existait un collyre *crocodes dialepidos* dont on se servait surtout *ad aspritudines*, et que l'on connaît par cinq exemples [13].

1. *Hist. nat.*, XXXIV, XLVI, 1.
2. *Id.*, XXX, XXXIII, 1.
3. Galen., Περὶ τῆς τῶν ἁπλῶν φαρμάκων κράσεως και δυνάμεως, l. IX, ch. XVI, édit. Kühn, t. XII, p. 223.
4. Diosc., Περὶ ὕλης ἰατρικῆς, L. V. ch. LXXXIX, édit. Kühn, t. I, p. 752.
5. Cf., à ce sujet, Héron de Villefosse et Thédenat, *Cachets d'oculistes*, p. 57, note 1.
6. M. le docteur Camuset (*Gazette des hôpitaux*, 15 décembre 1879), croit que les écailles (λεπίς) du *dialepidos* étaient celles qui tombent du cuivre écroui. Le collyre eût alors contenu du protoxyde de cuivre, ou vernis vert des potiers.
7. Héron de Villefosse et Thédenat, p. 53, n° 5; Grotefend, n°s 54, 66, 67, 68 et 98.
8. Grotefend, n°s 25 et 79.
9. *Id*, n° 57.
10. *Id.*, n°s 42, 49, 54, 65, 76 et 83; Klein, n° 115; Mowat, *Bull. épigr.*, 1884, p. 255, etc.
11. Grotefend, n° 4.
12. *Id.*, n° 18.
13. *Id.*, n°s 10, 14, 40 et 91.

AMATHYSTINVM. — Le collyre *amathystinum* n'a pas encore été décrit, mais il n'est pas absolument nouveau. Il en est fait mention sur un cachet découvert à Mandeure en 1872 et publié, l'année suivante, par M. Duvernoy[1]. Ce cachet, qui n'a que deux faces gravées, est ainsi conçu :

a	*b*
M·VRBIC·SANCTI AMETHYSTDELACDEL	M·VRBICSANCTI MELINDELACR·OPRE[2]

Les lettres **AMETHYST** doivent se lire *amethyst(inum)*, et il y a lieu de remarquer, en passant, que cette forme du nom paraît plus régulière que celle qui est fournie par le cachet de Merdrignac. Quant à la nature du médicament lui-même, il ne me semble pas qu'il soit aussi facile de la déterminer qu'on pourrait le supposer tout d'abord.

On peut croire, en effet, que le collyre *amathystinum* était ainsi nommé parce qu'il était fabriqué avec de la poudre d'améthyste, parce qu'il était précieux comme l'améthyste, ou même simplement parce qu'il était violet.

Je n'ai pas à rappeler que l'améthyste est un quartz hyalin coloré par de l'oxyde de manganèse, et que cette pierre était considérée jadis comme un préservatif de l'ivresse[3]. Son nom même

1. Duvernoy, *Notice sur le pays de Montbéliard*, Montbéliard, 1869-[1873], in-8, p. 197 et pl. XI *b*. (Extrait des *Mémoires de la Société d'émulation de Montbéliard*). Ce renseignement m'a été fourni par M. Mowat.

2. Il faut lire : *M(arci Urbic(ii) Sancti amethyst(inum) delac(rimatorium)*; — *melin(um) delacr(imatorium) op(obalsamatum) re(centes)*. Sur l'un des plats du cachet on lit encore :

I LIPPIT | II | ASP|RIAV | III CI░░░AT

c'est-à-dire *I. Lippit(udines)*; — *II. Aspritu(dines)*; *III. C[ic]at(rices)*. L'oculiste M. Urbicius Sanctus est connu, de plus, par un autre cachet découvert à Mandeure (Grotefend, n° 95).

3. Au XVIIe siècle, et peut-être même plus tard, l'améthyste n'avait rien perdu de cette qualité : « *Si vis habere bonum intellectum sensibilis, et non posse fieri ebrius, accipe*, dit Albert le Grand, *lapidem qui Amethystus dicitur, et est purpurei coloris, et melior nascitur in India, et valet contra ebrietatem, et bonum in scibilibus confert intellectum* » (*De secretis mulierum*, Amsterdam, 1643, in-18, p. 152).

est assez significatif[1]. Il n'est donc pas invraisemblable que la poudre d'améthyste ait été employée en médecine et soit entrée dans la composition d'un collyre qui, à cause d'elle, se serait appelé « améthystin »; mais rien ne le prouve, et tout ce que je pourrais dire à ce sujet ne sortirait pas du domaine des conjectures.

On peut admettre encore que le mot *amathystinum* était un qualificatif emphatique. J'observerai seulement que, bien qu'elle fût rare, l'améthyste ne l'était pas assez pour qu'on pût la considérer comme une pierre éminemment précieuse, et j'en tirerai cette conclusion que le collyre de l'oculiste Basilius eût reçu une dénomination bien modeste à côté de celles : *aniceton* « invincible », *atimeton* « inestimable », *isotheon* « pareil aux dieux », *ouranion* « céleste », *theochriston* « divin », *isochryson* « égal de l'or », etc.[2].

On peut supposer, en troisième lieu, que le collyre *amathystinum* tirait son nom de sa couleur. On connaît les collyres *album*[3], *chloron*[4], *cirron*[5], *fuscum*[6], *spodiacon*[7], et d'autres encore que j'oublie[8]; il n'est donc pas impossible qu'il ait existé

1. Ἀμέθυστος, de ἀ privatif, et de μεθύειν, enivrer. Sur l'améthyste, cf. Pline, XXXVII, IX, 50.

2. Dans le symbolisme chrétien l'améthyste représente l'humilité.

3. Grotefend, n° 10. Cf. également Aëtius, *Tetr.*, II, s. 3, c. IV.

4. Galien, Περὶ συνθέσεως φαρμάκων τῶν κατὰ τόπους, l. IV, c. VIII, édit. Kühn, t. XII, pp. 763 et 765 ; Aëtius, *Tetr.*, III, s. 3, c. II.

5. Galien, *l. c.*, p. 783.

6. Aëtius, *Tetr.*, II, s. 4, c. CIX.

7. Marcellus, *De medicam.*, c. VIII ;

8. C'est très intentionnellement cependant que je ne cite ni le *melinum* dont la teinte aurait été jaune, ni le *tephrion* qui eût ressemblé à de la cendre, ni le *thalasseros*, de couleur marine. Je crois que le collyre *melinum* devait son nom à la pierre *melina* (l'alun ?) dont il est question dans Galien (*De simpl.*, c. CXXIX), et dans Pline (*Hist. nat.*, XXXV, XIX, 1), et M. de Mély, dont on connaît la compétence en matière lapidaire, a bien voulu me signaler une pierre *tephria* qui guérissait de la morsure des serpents. Quant au collyre *thalasseros*, il peut avoir été désigné de la sorte, moins peut-être parce qu'il était vert, que parce que l'eau de mer entrait dans sa composition. Il suffit de rappeler que le *thalassomelli* était un purgatif composé d'eau de mer et de miel (Dioscorides, Περὶ ὕλης ἰατρικῆς, l. V, c. XX, et à ce sujet : Héron de Villefosse et Thédenat, *Cachets d'oculistes*, p. 97).

un collyre violet qui leur serait comparable; mais il me serait fort difficile de l'affirmer.

Ainsi donc, des trois hypothèses que j'ai faites jusqu'ici, aucune n'est assez fondée pour que le véritable sens du mot *amathystinum* puisse être considéré comme découvert. J'en émets une quatrième qui ne fera que jeter un peu plus d'incertitude sur la question.

Dans la basse grécité, le mot ἀμέθυστος ne désignait pas seulement que l'améthyste ; il s'appliquait aussi à une plante labiée qui, de nos jours encore, est appelée améthystée. Il est assez peu probable, mais il se peut néanmoins, que le collyre améthystin ait dû son nom à cette plante. L'amathystée appartient d'ailleurs à la famille des verbenacées, et nous allons voir que le dernier collyre, qui est mentionné sur le cachet de Merdrignac, a dû être préparé avec de la verveine. Il y a là une coïncidence qu'il n'est peut-être pas inutile de signaler.

CICATRICES. — Les *cicatrices* étaient une affection de la cornée transparente de l'œil que Galien définit ainsi :

Cicatrix appellatur (exulceratio totas membranas dividens) ubi nigro oculi ex alto ulcere membranae crassities supervenit et color albior apparet[1].

Les *cicatrices* étaient différemment traitées suivant qu'elles étaient *cavae* ou *crassae*.

Si cavae sunt, dit Celse, *potest eas implere [collyrium] quod Sphaerion vocari dixi, vel id quod Asclepios nominatur... at si crassae cicatrices sunt, extenuat, vel Smilion vel Canopite..., vel Euelpidis pyxinum*[2].

Les cachets font connaître de très nombreux collyres *contra cicatrices*. Les plus répandus semblent avoir été le *crocodes*, le *diamisios*, l'*euvodes* et le *dialepidos*[3].

Il existait des cicatrices qui avaient leur siège sous les pau-

1. Galen., Εἰσαγωγὴ ἢ ἰατρὸς, c. XVI, édit. Kühn, t. XIV, p. 775.
2. Celse, *De re medicina*, l. VI, sect. VI, § 25, p. 327 de l'édit. de Strasbourg, 1806.
3. Cf. Héron de Villefosse et Thédenat, *Cachets d'oculistes*, p. 57.

pières. On les combattait par des collyres *ad genarum cicatrices*[1]. Les *veteres cicatrices* étaient apparemment des cicatrices mal soignées et devenues chroniques. MM. Héron de Villefosse et Thédenat traduisent le mot *veteres* par l'épithète « invétérées »[2].

TRIGONVM. — Le *trigonum* est un médicament nouveau, dont le nom me paraît un peu plus explicite que celui du collyre améthystin. Le *trigonium* était la verveine, et le collyre *trigonum* était, selon toute apparence, à base de verveine[3].

La verveine, herbe sainte, *verbena*, *verbenaca*, *columbina*, etc., se nommait en grec περιστερεών ou περιστερών, de περιστερά, colombe, pigeon, parce que cette plante était très recherchée des pigeons[4].

Peristereon vocatur, dit Pline, *herba caule alto, foliato, cacumine in alios caules se spargens, columbis admodum familiaris, unde et nomen*[5].

Et ailleurs :

Aliqui peristereona nostri verbenacam vocant[6].

Τρυγών servant encore à désigner la tourterelle, le περιστερεών était tout aussi connu sous le nom de τρυγώνιον, trygonium[7]. Un anonyme grec nous en a laissé la description que voici[8] :

Περιστεραί.

πρὸς τὰ Κυθήριδος ἔργα θεᾶς κυδρῆς Ἀφροδίτης.

Τρυγώνιον τόδε πάντες ἐπιχθόνιοι καλέουσιν,

1. Grotefend, n° 11.
2. *Cachets d'oculistes*, p. 67.
3. Je dois encore à l'obligeance de M. de Mély d'avoir été mis sur la voie de cette identification du *trigonium* et de la verveine. Tous les lexiques s'accordent à dire que le *trigonium* était une « plante inconnue ». Forcellini dit en particulier : « Apud Graecos [trigonium] est nomen duarum herbarum, ut est ap. Appul., *Herb.*, 3 et 65 » (t. IV, p. 161, col. 3) ».
4. *Aristereon* (ἀριστερεών), que l'on trouve dans certains auteurs (Apul., *De Herb.*, 3 et 72 ; Euthath., ad *Odyss.* ex Pausania : Ἀριστερεὼν φυτὸν ἐπιτήδειον εἰς καθαρμούς), ne peut être qu'une corruption de la véritable forme : περιστερεών.
5. *Hist., nat.*, XXV, 78. Cette définition a été reproduite par Forcellini.
6. *Hist., nat.*, XXV, 59.
7. Apul., 3 et 65.
8. *Anonymi carmen de herbis*, coll. Didot, *Poetae bucolici*, p. 170. Cf. également, Fabricius, *Bibl. graeca*, édit. de Hambourg, 1716, p. 640.

ἄλλοι δ' ἀρσενικόν τ' ἴδ' ἀριστερεῶνα τὸν ὀρθὸν,
ὕπτιον αὖθ' ἕτεροι χθαμαλὴν ἐπὶ γαῖαν ἐφέρπον.
Δοιοί γὰρ πεφύασιν ὁμοιότατοι πετάλοισιν.
'Ορθὸς μὲν τείνει νεύρων φύσιν εἰς 'Αφροδίτην,
ὕπτιος εὐνάζει, δύναμις δ' αὐτοῖσι μεγίστη.
Εὖ δ' ἐθέλῃς ὁπόταν πόνον ὀφθαλμῶν ἀκέσασθαι,
ἁμματίσας περὶ σῶμα περιστερεῶνα τὸν ὀρθὸν
ἠελίου κόσμον τὸν ἀτέρμονα κυκλώσαντος,
παύσεις ὀφθαλμοῖο δυσαυγέας ἀμβλυντῆρας.
Καὶ κεφαλῆς πόνος ἐν ταύτῃ παραχρῆμα μειοῦται,
καὶ κόπον ἐξελάσαι δυνατὴ τριφθεῖσα μετ' ὄξους.
Χοιράδα δ' ἀντιάδας τε καλῶς παύει παραχρῆμα
ἔσθ' ὅτε τοι γαῦρος χαρίτων, στέργειν τε γυναῖκας
τεύχειν τ' εἰς φιλίαν, δύναμιν κοίταις παρέχουσα.
Φρικάζῃ δ' ὁπόταν τις ἀνήρ, βοτάνης ἀπὸ ταύτης
κλῶνας ἑλὼν κάμνοντος ἐναντίος ἵστασο μοῦνον,
κεὐθὺς απαλλάξεις τὸν δαίμονα μηκέτ' ἐπελθεῖν [1].

Au témoignage de Pline, aucune plante n'avait plus de renom, parmi les Romains, que l'herbe sainte ou verveine[2]. C'est elle que portaient les ambassadeurs qui étaient envoyés à l'ennemi[3]; on se couronnait de verveine en entrant dans les temples des dieux, les fidèles en tenaient à la main, et c'est avec elle qu'étaient purifiés les autels de Jupiter[4].

1. Traduction : *Verbenae. Ad opera almae deae Cythereae Veneris. Trygonium, hoc omnes terrestres vocant, alii autem marem nuncupant, ac verbenam rectam, supinam vero alii humilem super terram repentem. Duo haec genera nascuntur simillima foliis. Recta quidem tendit nervorum naturam ad venerem, supina sopit, virtus autem utrique maxima inest. Autem vis morbis oculorum bene mederi, annectens circum corpus verbenam rectam, sole mundum infinitum cingente, levabis oculi tenebrosam hebetationem. Et capitis dolor hac statim minuitur, et ad lassitudinem abigendam efficax est, trita cum aceto. Strumam autem tonsillasque bene tollit subito; interdum tibi audax ad voluptates, et ad amandas feminas et ad parandas ad venerem, vim coitibus praestans. Quando autem quis febre laborat, herbae hujus ramulos sume atque ex adverso aegroti sta modo et statim avertes daemonem, ne ultra ingruat.* (Bussemaker.)

2. *Hist. nat.*, XXV, 59.

3. *Id.*, XXII, 3.

4. *Id.*, XXV, 59. Cf. également, Virg., *Æn.*, XII, 120; *Ecl.*, VIII, 65; Horat., *Od.* IV, II, 7, etc.

Les Gaulois s'en servaient pour tirer les sorts et prédire l'avenir; les chiens n'aboyaient pas après quiconque portait de la verveine [1]; elle guérissait les maux de tête [2] et la morsure des serpents; elle donnait de la gaîté aux convives, lorsqu'on aspergeait la salle à manger avec l'eau où elle avait trempé [3]; elle chassait les mauvais esprits, et possédait bien d'autres qualités encore, mais il fallait pour cela qu'elle fût cueillie « vers le lever du Chien, de manière à n'être vu ni du soleil ni de la lune », après avoir offert en expiation des gâteaux et du miel à la terre. On devait la circonscrire avec le fer, l'arracher de la main gauche et la faire sécher à l'ombre en mettant à part la racine, les feuilles et la tige [4].

Pline dit aussi que la verveine préservait des fièvres et « conciliait les amitiés »; mais il omet de mentionner les autres propriétés que lui reconnaît l'anonyme grec, et, en particulier, celle qui nous apprend qu'elle était efficace pour le traitement des maladies d'yeux.

Au moyen âge, l'herbe sainte n'avait rien perdu de son ancienne réputation. On la considérait encore comme aphrodisiaque, fébrifuge, résolutive, astringente et vulnéraire. On l'employait contre la pleurésie, les épanchements cellulaires, les ulcères et les ophthalmies. On en faisait prendre aux nourrices pour augmenter la sécrétion de leur lait, et aux femmes enceintes pour les garantir de l'avortement, etc. [5]. Elle entrait enfin dans la

1. *Id.*, XXV, 78.

2. « *Peristereon*, dit Aëtius (*Tetrab.* I, serm. I), *capitis dolorem egregie tollit, coronae modo imposita, trita quoque cum aceto et rosaceo illita, et cocta cum oleo, indeque rigato capite, omnem veterem capitis dolorem sanat.* » Cf. également, Apul., III, 6 et Macer, LVII.

3. *Hist. nat.*, XXV, 59; Plutarque, *Sympos.*, I, édit. d'H. Estienne, 1552, in-8, t. II, p. 1091.

4. *Hist. nat.*, XXV, 59.

5. Toutes les anciennes pharmacopées fournissent plus ou moins de détails sur les propriétés de la verveine. A titre d'exemple, je me contenterai de rapporter ici ce qu'en a dit Albert le Grand (*De secretis mulierum*, Amsterdam, 1643, in-18, p. 145).

Septima herba Veneris dicitur Pisteriona, quibusdam Hierobota dicitur, id est, herba columbaria et verbena. Radix hujus herbae posita super collum sanat

composition de nombreux topiques oculaires, et il me paraît intéressant de montrer, par deux exemples, ce qu'étaient ces formules étranges que l'on a pratiquées jusqu'au siècle dernier.

André du Laurens, « médecin ordinaire du roy et professeur de Sa Majesté à l'Université de médecine, à Montpellier », a laissé la suivante qui était employée « pour l'éclaircissement de la vue »[1] :

« Prenez les sommitez de fenoüil, de ruë, euphrase, *verueine*, tormentile, bethoine, roses sauuages, de l'anagalis masle, pimpernelle, esclaire, agrimoine, cheure-fueille, hysope des montagnes, du siler des montagnes, de chacune deux bonnes poignées : coupez toutes ces herbes bien menu, et les faites infuser premierement au vin blanc, puis en l'vrine d'vn ieune garçon bien sain, et pour la troisième fois, dans le laict de femme : en fin dans du bon miel, et après faites distiller tout cela, et gardez bien soigneusement cette eau ; iettez en tous les matins vne goutte dans l'œil. »

Un peu plus loin, le même auteur a préconisé cette seconde formule :

« On fait vn[e autre] eau des sucs d'anagalis masle, de fenoüil, *verueine*, pimpernelle, germandrée, esclaire, ruë, on y met après du girofle, du macis, de la noix muscade, deux ou trois dragmes, et ayant fait infuser le tout dans du vin blanc, on le fait distiller auec du bon miel. »

scrophulas, et parocidas et bubones colli et staphylion id est, urinae distellationem et ysinon ponatur emplastrum et est comparatum passionibus istius loci. Sanat etiam scissuras et condylomata, id est durities, quae nascuntur in ano et hemorrhoidas. Si succus ejus cum melle in aqua cocta bibatur, subtilitat ea quae sunt in pulmone, et facit bonum anhelitum, nam detinet pulmonem. Valet etiam multum in aphrodisa, id est, coitu, quia succus ejus auget multum sperma, cum quis vult coire addit ad desiderium ejus, et major virtus ipsius herbae, est quia si quis eam portaverit, erit multum potens in coitu. Verum tamen teneat aliquid aliud, nisi istam herbam tantum. Si quis ponat eam in domo, vel vinea, vel in terris, abundanter habebit reditus. Amplius radix ipsius valet omnibus illis qui volunt plantare vineas vel arbores, et infantes portantes ipsam erunt bene disciplinati, et amantes doctrinam, et erunt laeti et gaudiosi. Confert etiam posita in purgationibus et repellit daemones omnes. (Cf. également, *ibid.*, p. 140.)

1. André du Laurens, *Discours de la conservation de la veüe*. Rouen, 1620, in-12, f. 70.

Dans un recueil anonyme, qui parut en 1765, on a remplacé les anciens remèdes par celui-ci :

« Autre collyre pour la rougeur des yeux. Prenez : *jus de verveine*, jus de rüe, eau de rose, autant de l'un que de l'autre ; melez toutes ces liqueurs ensemble, mettez en dans les yeux et les en bassinez[1]. »

Cette formule, du moins, n'a rien qui puisse surprendre, et je ne la cite que parce qu'elle établit d'une façon certaine la persistance d'une médication qui est aujourd'hui complètement démodée. La verveine, en effet, n'est plus guère utilisée scientifiquement que par la médecine vétérinaire. Dans les campagnes, elle est bien restée comme remède du peuple, mais seulement comme vulnéraire, après avoir été macérée dans de l'eau-de-vie.

Je pourrais ne rien ajouter à ce que je viens de dire, car je crois que le véritable sens du mot *trigonum* a été suffisamment éclairci ; cependant, je ne puis me dispenser de parler du rôle considérable que le sang des animaux a joué dans la médecine d'autrefois, principalement en oculistique, et de faire observer qu'il ne serait pas impossible que le mot *trigonum* fût directement dérivé du nom de la tourterelle, τρυγών.

Celse s'exprime ainsi au sujet du sang de la tourterelle[2] :

« ...Extrinsecus vero interdum sic ictus oculum laedit, ut sanguis in eo suffundatur. Nihil commodius est, quam sanguine vel columbae, vel palumbi, vel hirundinis inungere... Eorum ergo sanguis nostros quoque oculos ab externo casu commodissime tuetur, hoc ordine ; ut sit hirundinis optimus, deinde palumbi, minime efficax columbae, et illi ipsi et nobis. »

Galien, et tous les médecins de l'antiquité, vantent le sang des animaux contre les ophthalmies[3] ; au XIII[e] siècle, Albert le Grand énumère toutes les curieuses vertus de la tourterelle[4], et dans

1. *Recueil de remèdes faciles et domestiques* recueillis par les ordres charitables de l'illustre et pieuse madame Fouquet, pour soulager les pauvres malades. Paris, 1765, in-12, t. II, p. 397.

2. Celse, *De re medicina*, VI, VI, 39.

3. Galen., Περὶ τῆς τῶν ἁπλῶν φαρμάκων καὶ δυνάμεως, liv. II, ch. II, édit. Kühn, t. XII, p. 253 et suiv.

4. Albert le Grand, *De secret. mul.*, p. 168. On y trouve celles-ci : ...*Et si*

la seconde moitié du XVIII[e] siècle, on pourrait même dire jusqu'à nos jours [1], la tourterelle et le pigeon sont restés de véritables médicaments.

Dans le recueil du siècle dernier, que j'ai déjà eu l'occasion de citer, on trouve finalement cette prescription :

« Pour le mal d'yeux provenant de coups ou meurtrissures, et pour en ôter les taches, il faut distiller dans l'œil du sang de l'aile d'un pigeon ou tourterelle. Ce sang est très bon aussi pour oter toutes les taches rouges des yeux [2]. »

Le collyre *trigonum* pourrait donc avoir reçu ce nom parce qu'il contenait du sang de tourterelle, ou même simplement parce qu'il en avait l'efficacité.

ASPRITVDO. — Le mot *aspritudo* paraît avoir désigné la granulation des paupières. Celse [3] nous a laissé quelques détails sur cette maladie. Le docteur Sichel l'a identifiée avec celle que les auteurs anciens connaissaient sous le nom de *scabries* [4].

Une nomenclature des remèdes que l'on employait contre l'*aspritudo* a été donnée par MM. Héron de Villefosse et Thédenat [5]. Ceux qui reviennent le plus souvent sur les cachets sont encore, comme pour les *cicatrices*, le *crocodes*, l'*euvodes* et le *dialepidos*.

Capitaine Em. Espérandieu.

pedes ejus suspendantur ad arborem, de caetero non fructicabit ; et si ejus sanguine cum aqua talpeae decoctae ungatur locus pilosus et equus, cadent nigri capilli.

1. La fièvre cérébrale est encore soignée dans le midi de la France, par l'application, sur le front du malade, d'un pigeon ouvert *tout vivant.*
2. *Recueil des remèdes faciles*, t. II, p. 393.
3. *De re medicina*, VI, 27.
4. *Nouveau recueil*, p. 13.
5. *Cachets d'oculistes*, p. 76.

SCÈNES DE CHASSE

SUR DES

VASES GRECS INÉDITS

On s'accorde aujourd'hui à reconnaître que les éléments de la décoration des vases grecs dérivent d'une triple source : 1° de l'imitation des motifs orientaux ; 2° des mythes et des légendes helléniques ; 3° de l'observation directe de la vie réelle. L'importance qu'il convient d'attribuer aux motifs orientaux, leur rôle dans les céramiques primitives ont été depuis longtemps mis en lumière. Il est à peine besoin de citer les nombreux travaux où les rapports de la peinture de vases et de la poésie épique ont été étudiés en détail[1]. Quant aux sujets de la vie familière, personne ne conteste plus qu'ils aient paru de bonne heure sur les vases peints. Les discussions ont alors porté sur un point : on a pu se demander s'ils ont précédé ou suivi les sujets mythologiques, et dans quelle mesure ils procèdent de ces derniers[2].

A ne considérer que la série des sujets de la vie réelle, il en est tout au moins dont on ne saurait mettre en doute la haute antiquité. Ce sont les scènes qui sont inspirées aux peintres de vases par le spectacle de la vie agricole, des travaux des champs, des épisodes de chasse, en un mot, par les manifestations de la vie encore primitive. On sait quelle place le poète homérique fait à ces scènes dans la description du bouclier d'Achille[3] : la

1. Voir en particulier Luckenbach, *Das Verhältniss der griech. Vasenbilder zu den Gedichten des epichen-Kyclos* (*Jarbücher für class. Phil.*, XIe suppl., 1880, p. 493-637).

2. Voir la bibliographie citée par M. E. Pottier, Dumont, *Céram. de la Grèce propre*, I, p. 288.

3. Helbig, *Das hom. Epos*, p. 395 et s. Cf. les rapprochements déjà établis avec la céramique par Furtwængler, *Arch. Zeitung*, 1883, p. 159, pl. 10.

chasse, la pêche, le labour, les moissons, les vendanges, voilà autant de sujets que le spectacle de la vie réelle suffit à suggérer au poète. « Quand nous prouverions, a dit M. A. Dumont, qu'il a vraiment dû quelques images aux Orientaux, combien en est-il qui ne sont qu'à lui et à sa race[1] ! » La découverte récente des célèbres vases de Vaphio a prouvé jusqu'à l'évidence que l'art mycénien savait déjà s'inspirer de la nature. Dans ces admirables scènes de chasse aux taureaux sauvages, on retrouve une inspiration qui est de tous points d'accord avec celle du poète homérique[2].

Il nous a semblé qu'il y avait quelque intérêt à suivre, dans la peinture de vases, le développement de cette veine naturaliste, en prenant, comme point de départ, les descriptions du bouclier d'Achille dans l'*Iliade* et du bouclier d'Héraclès, dans le poème hésiodique. Nous avons été ainsi amené à noter, dans les collections du Louvre et du British Museum, les peintures de vases qui s'y rapportent[3]. Nous n'avons pas la prétention d'apporter ici les résultats d'un travail encore à l'état d'ébauche. Nous voudrions seulement, dès à présent, signaler quelques vases inédits des collections de Londres et de Paris qui se rattachent à cet ordre de sujets. Les vases que nous reproduisons ont surtout l'intérêt de représenter une série de scènes ayant trait à des épisodes de chasse.

I

Un vase trouvé à Vulci[1], aujourd'hui conservé au British Museum[2], nous représente un épisode de la chasse au lièvre (fig. 1).

1. *Céram. de la Gr. propre*, I, p. 157.

2. Voir les rapprochements qu'indique M. S. Reinach avec les vers de l'*Iliade*. XX, 403; XIII, 570; *Gaz. des Beaux-Arts*, 1er novembre 1890, p. 431.

3. Nous devons remercier MM. Pottier, Murray et Cecil Smith de l'obligeance avec laquelle ils ont facilité nos recherches.

4. Cf. de Witte, *Catalogue de la collection Durand*, page 84, n° 260; et Klein, *Griechischen Vasen mit Meistersignaturen*, page 75, n° 36.

5. Numéro 407, B. du catalogue de M. C. Smith (en préparation).

Entre les deux anses de la coupe, on lit, de chaque côté la signature d'un peintre attique :

ΤLΕSΟΝ ΗΟ ΝΕΑΡΧΟ ΕΓΟΙΕSΕΝ



Fig. 1.

Tléson, fils de Nearchos, a été fidèle à ses habitudes et n'a décoré, au fond de la coupe, qu'une petite surface circulaire. La scène est entourée d'une zone de godrons, elle-même placée entre deux zones formées de quatre cercles concentriques. Dans l'espace ainsi réservé est peint un retour de chasse. Un homme en qui les auteurs de certains catalogues ont, sans raison apparente, reconnu Orion, tient en laisse un lévrier blanc; de la main gauche, il appuie sur son épaule un épieu rouge à l'extrémité duquel sont suspendus un renard et un lièvre. La chevelure et la barbe du chasseur sont rouges; il est vêtu d'une tunique courte dont les rayures quadrillées ont été figurées par de fines incisions et encadrent les retouches rouges faites au pinceau, elles-mêmes entourées, pour la plupart, d'un cercle en pointillé fait au trait.

Le pelage des animaux est indiqué par des incisions, le dessous du cou et le ventre, par d'étroites bandes blanches.

La chasse au lièvre, telle qu'Hésiode[1] l'a décrite, est un des sujets les plus fréquemment traités par les potiers grecs jusqu'à la fin du VIe siècle.

..........τοὶ δ' ὠκύποδας λαγὸς ἥρευν
ἄνδρες θηρευταί, καὶ καρχαρόδοντε κύνε πρό,
ἱέμενοι μαπέειν, οἱ δ' ἱέμενοι ὑπαλύξαι.

M. Lœschcke[2] a mis en lumière le rapport de cette description avec les sujets favoris de l'art industriel contemporain de ce poème. La disposition adoptée par le poète se retrouve, dans toute sa simplicité, sur des pinax d'argile rouge, à reliefs estampés[3] que se partagent le Musée du Louvre, le British Museum et le Musée de l'Ermitage.

Les plus anciennes fabriques céramiques de Corinthe et d'Athènes s'emparèrent de bonne heure du sujet et, suivant le degré d'habileté et d'originalité de leurs artistes, en perfectionnèrent l'exécution ou en modifièrent la composition.

Nous devons à la fabrique protocorinthienne un vase qui présente une variante intéressante de la scène décrite par le poète. C'est un lécythe du British Museum publié par M. Cecil Smith[4]. Derrière le filet figuré par un triple enroulement est accroupi un chasseur avec son chien. Le chasseur brandit un bâton noueux, prêt à frapper le lièvre que deux chiens chassent dans le filet ; derrière lui est un renard qui vient d'être saisi par un des chiens d'une seconde meute. M. Cecil Smith a justement loué la finesse du dessin. Mais, si grande que soit l'habileté de l'artiste, elle ne s'emploie encore qu'à la décoration. Au contraire, sur une plaque corinthienne signée de Timonidas[5], un épisode de la chasse a été choisi et, traité pour lui-même, a

1. *Bouclier d'Hercule*, V, 302 et sq.
2. *Arch. Zeitung.*, 1881, *Dreifusvase aus Tanagra.*
3. Cf. sur ces vases. Pottier, *Monuments grecs*, 14, 15 (1885-1888).
4. *Journal of Hellenic Studies*, vol. XI, pl. II.
5. Cf. Collignon, *Mon. gr.*, 11, 13 p. 30 et *Antike Denkmäler*, Taf. 8, n° 13.

formé un véritable sujet de genre. Le chasseur est représenté debout, tenant deux lances; à ses pieds, un chien lève la tête. L'état de la plaque ne permet pas de dire si l'artiste a voulu représenter un départ pour la chasse ou un retour, mais, c'est évidemment entre ces deux suppositions qu'il faut choisir pour interpréter son œuvre.

Les produits qui nous restent de la fabrique attique n'offrent pas entre eux de moins grandes différences que les œuvres corinthiennes. Celles-ci eurent d'ailleurs sur le développement de la céramique attique une influence qui n'est pas douteuse. C'est ainsi que le trépied de Tanagra[1] attribué par M. Pottier[2] à la fabrication attique porte, disposée en zone circulaire sur le couvercle, une scène de chasse au lièvre réduite à ses éléments les plus simples. Au contraire, la coupe d'Oikophélès[3], dont la décoration est un curieux monument de transition entre le style corinthien et le pur style attique, nous montre, en même temps que la persistance de la tradition, les efforts faits pour la renouveler. Un chasseur armé d'une massue, la chlamyde suspendue comme un bouclier à son bras droit, poursuit un lièvre devant lequel se trouve un second chasseur tenant un filet et brandissant une javeline. Un chien de chasse court derrière le lièvre; dans l'air vole un oiseau de proie. Enfin le cycle de Nicosthènes lui-même nous offre encore un exemple de la chasse au lièvre très heureusement appliquée à la décoration. L'intérieur d'une coupe à fond blanc, du British Museum[4], est orné de zones circulaires entourant un ombilic; sur une de ces zones sont figurés quatre chiens chassant le lièvre dans un filet. Le chasseur armé d'un bâton noueux se tient, comme toujours, derrière le filet; mais il y a un progrès dans l'exécution et un essai assez heureux pour montrer que le filet forme une sorte de poche.

1. *Arch. Zeitung*, 1881, Taf. 4.
2. *Céramiques de la Grèce propre* de Dumont, p. 321.
3. *Burlington fine arts club : Catalogue of objects of Greek ceramic arts*, 1888, pl. I.
4. *Arch. Zeitung*, 1881, Taf. 5.

Au milieu du grand nombre de vases où la chasse au lièvre est traitée d'une façon purement décorative, le choix que fit Tléson d'un épisode particulier paraît inspiré par le désir de donner au sujet plus d'originalité. Reproduite pendant des siècles par des potiers qui eux-mêmes l'avaient empruntée aux bronziers, la chasse au lièvre était devenue banale. Je n'en veux pour preuve que ces lécythes et ces alabastres qui encombrent nos musées et sur lesquels ce sujet se répète avec une monotonie fatigante [1]. A peine distingue-t-on parfois le chien du lièvre, tant le potier s'est désintéressé d'une scène reproduite à satiété; au lieu d'un sujet emprunté à la vie réelle, nous n'avons plus qu'une zone d'animaux. Au contraire le départ pour la chasse ou le retour formait un épisode facile à détacher, et nous avons vu que déjà Timonidas avait su, en le traitant, revenir à l'inspiration directe de la nature. Tléson fut aussi heureux dans le choix de son sujet; il fut plus habile dans son exécution.

En effet la difficulté que présente la décoration d'une surface circulaire ne pouvait guère être mieux surmontée qu'elle ne l'a été par Tléson; il est à peine besoin de faire remarquer avec quelle adresse l'artiste a pu tirer parti de l'espace qu'il s'était réservé, en représentant le chasseur et le chien dans l'attitude de la course. L'exécution n'est pas moins remarquable par le souci du détail. Peut-être même l'artiste trop consciencieux a-t-il été jusqu'à la minutie. Notre description et la planche qui l'accompagne suffisent pour qu'on s'en rende compte. Tléson n'a rien voulu omettre. Heureusement il n'a pas moins cherché la vérité de l'ensemble que l'exactitude du détail, et si grande qu'ait été son habileté, c'est encore par la sincérité que son œuvre est le plus remarquable.

II

Le sujet traité par Tléson se retrouve, développé, sur deux vases inédits et conservés l'un à Londres, l'autre à Paris. Le vase

1. Cf. Furtwængler, *art. cité*.

du British Museum[1] est une olpé à figures noires (fig. 2). Le

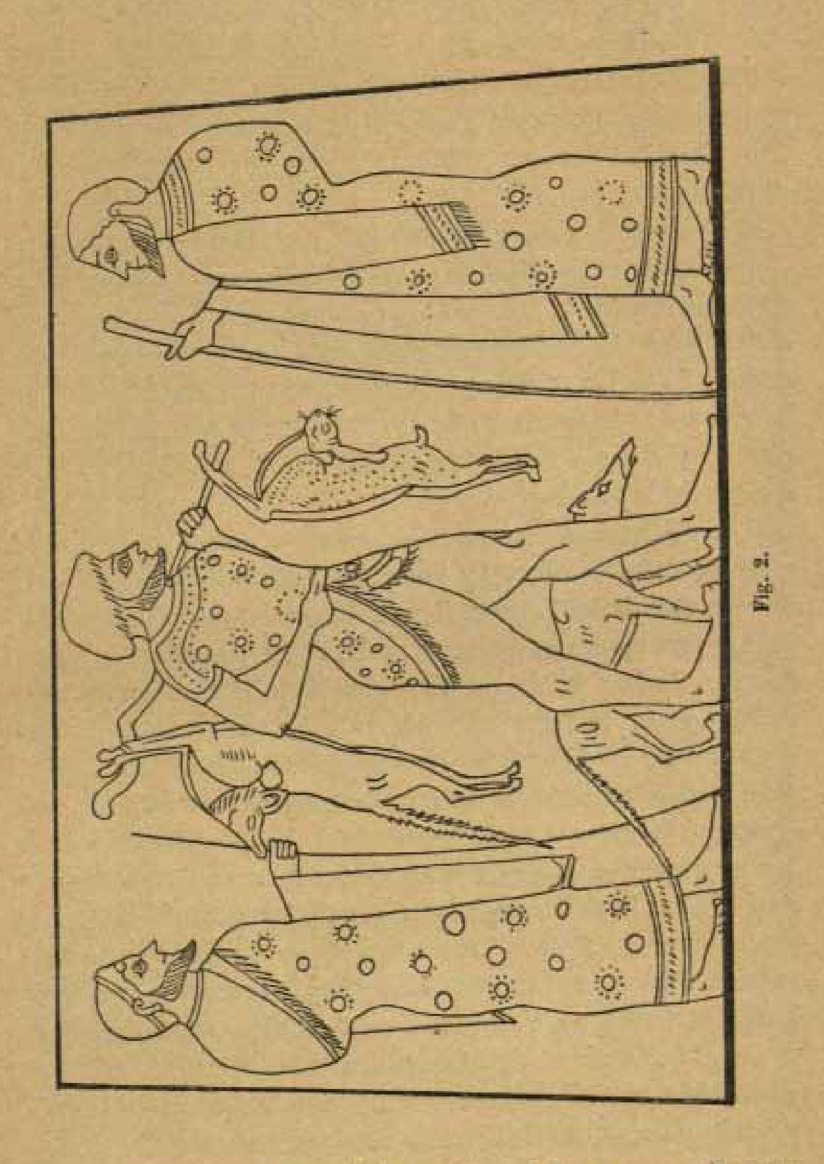


Fig. 2.

groupe principal est essentiellement formé des mêmes éléments

1. Catalogue de M. C. Smith, B, 418.

que le groupe de Tléson : c'est un chasseur accompagné de son chien et portant, au moyen d'un bâton appuyé sur l'épaule, le produit de sa chasse, un lièvre et un renard. Mais cette fois le groupe est comme encadré entre deux personnages qui, appuyés sur de longs bâtons, attendent l'arrivée du chasseur ; ils sont vêtus d'un himation dont les pans sont rejetés sur le seul bras laissé libre.

C'est la scène ainsi composée qui se retrouve avec quelques changements et l'addition d'un quatrième personnage sur l'amphore du Musée du Louvre [1] : un homme nu et imberbe, tenant de la main droite un lièvre est placé entre deux personnages vêtus du long himation et appuyés sur une lance. A gauche vient un homme nu et barbu, la chlamyde jetée sur le bras gauche qu'il tient levé, en signe d'admiration, semble-t-il ; à ses pieds, un chien retournant la tête (fig. 3).

A quelle fabrique devons-nous ces deux vases? Ils paraissent sortir du même atelier. Or l'olpé du British Museum présente avec une olpé du Louvre signée d'Amasis des ressemblances qui peuvent nous mettre sur la voie. Peut-être même la forme du vase, du bec trilobé et de l'anse bifide le long de laquelle courent quatre traits noirs déliés, la faible épaisseur des parois, la nuance particulière de la couverte noire appliquée sur tout le vase, la place occupée par la scène sur une seule moitié du vase à partir de l'anse, la présence de deux feuilles rouges à trois pointes dessinées au revers seraient-elles des caractères suffisants pour décider la question si l'on n'avait pour habitude de donner comme type du style d'Amasis l'amphore du Cabinet des médailles [2]. Sur ce vase en effet on ne trouve que peu ou point de retouches au pinceau ; elles sont au contraire très nombreuses sur l'olpé de Londres. En voici le détail : les vêtements des trois personnages sont ornés de cercles rouges dont quelques-uns sont entourés d'un pointillé blanc ; le bandeau qui ceint la tête du

1. Provenance inconnue.
2. Représentant la rencontre d'Athéna et de Poséidon. (Duc de Luynes, *Descr. de quelques vases peints*, pl. 44 ; Milliet-Giraudon, pl. 31.)

personnage de gauche, les bandes qui ornent les himations, la coiffure du chasseur et celle du personnage de gauche, le cou et

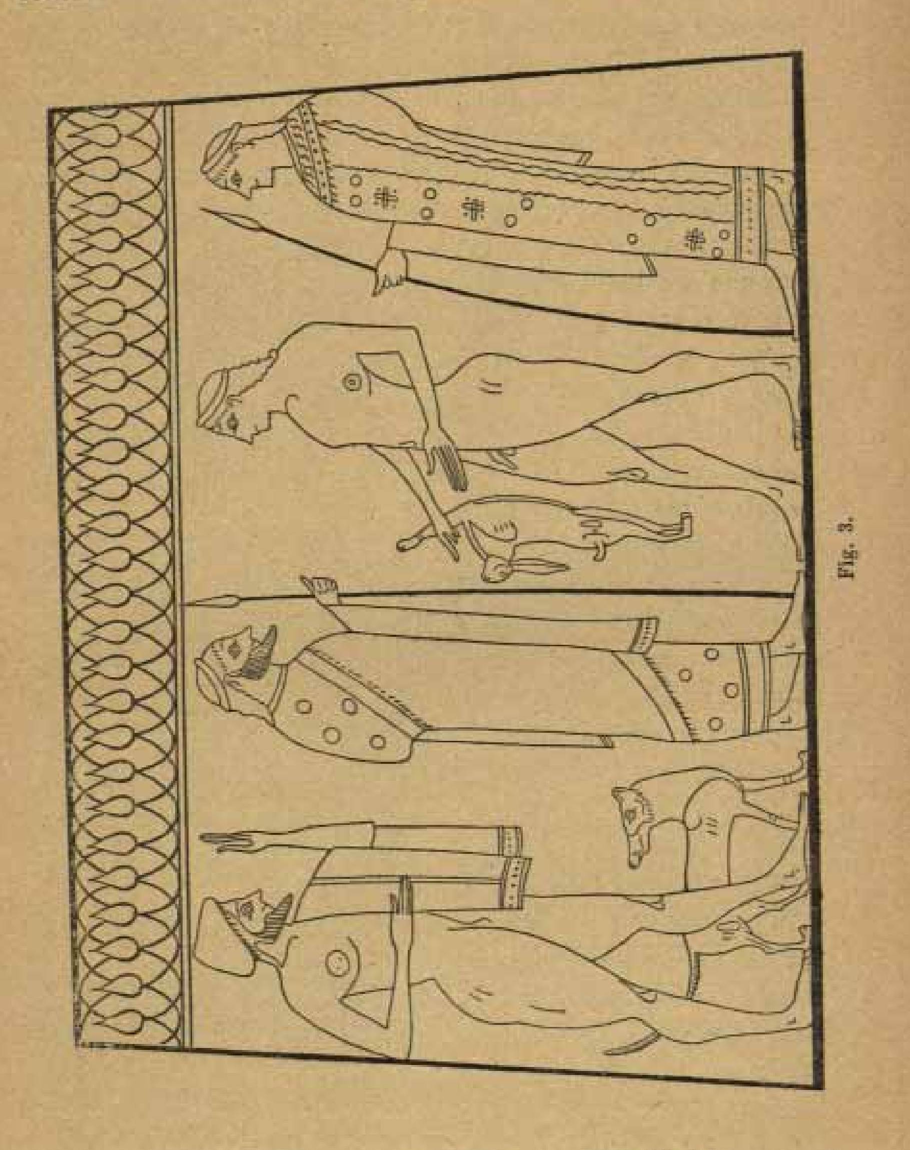


Fig. 3.

l'épaule du renard, le cou du chien et l'épaule du lièvre sont rouges. Des retouches blanches indiquent le poitrail et le ventre

des trois animaux et la queue du lièvre. Enfin l'usage restreint des incisions et les proportions relativement ramassées des personnages nous défendraient de songer à Amasis si nous ne connaissions de lui que l'amphore du Cabinet des médailles. L'attribution de l'olpé de Londres à Amasis devient au contraire probable si, aux ressemblances que nous avons signalées avec le vase du Louvre, nous joignons celles que permet de saisir une planche de l'ouvrage de Benndorf où sont réunis les vases signés d'Amasis[1]. Il n'est guère de détail de notre vase qui ne se retrouve sur une des œuvres de cet artiste : le costume du chasseur, les personnages secondaires, d'une raideur plus qu'archaïque, encadrant le sujet principal, et appuyés sur des lances, la façon maladroite ou négligée de draper l'himation en faisant faire au coude une saillie exagérée, l'abondance des retouches blanches et rouges, etc. C'est donc bien en présence d'un produit de la fabrique d'Amasis que nous nous trouvons.

Cette œuvre est d'ailleurs en tout point digne de lui : on ne pouvait rendre plus heureusement l'inertie des animaux tués, mettre plus de vérité dans ces deux têtes rejetées en arrière, sans force, et dans ces membres allongés et pendants. Le raccourci du bras gauche, le mouvement et le dessin des membres inférieurs du chasseur ne dénotent pas moins d'habileté et de fidèle observation. Enfin le chien qui accompagne le chasseur, tête baissée, a, semble-t-il, une allure très naturelle à une bête fatiguée par de longues battues, et complète très heureusement un groupe qu'auraient pu signer les maîtres potiers du ve siècle.

Intéressante en elle-même, l'olpé du British Museum l'est enfin par sa provenance. Trouvée à Rhodes, elle montre que les produits de la fabrique d'Amasis ne s'exportaient pas seulement en Italie. Les vases signés de cet artiste auraient pu le faire croire, car ils ont tous été trouvés dans ce pays.

C. Fossey.

1. *Wiener Vorlegeblætter für archæologische Uebungen* (1889), Taf. 4.

LES INSCRIPTIONS MÉTRIQUES

DE L'AFRIQUE ROMAINE

On a dit, en parlant de l'Afrique romaine, que nulle part il n'y a autant de vers sur les monuments publics et privés, et que nulle part peut-être on n'en a fait de plus mauvais. Cette province fut en effet, de toutes les parties de l'empire, celle qui vit se développer le plus rapidement et le plus complètement la versification populaire. C'est là que Commodien composa des poèmes entiers en vers qui paraissent étranges, et qui ont plus d'une fois piqué la curiosité des savants; c'est là que saint Augustin, écrivant contre les Donatistes, crut devoir se servir des rythmes populaires, pour éviter, comme il le dit lui-même, de recourir à des mots peu usités et peu compris du public ordinaire[1]. Quoique d'une science probablement fort inégale, ces deux écrivains étaient lettrés et connaissaient bien les règles de la versification classique : et s'ils jugent à propos d'employer un instrument qui peut nous sembler grossier, leurs vers n'en sont pas moins bâtis d'après des principes réguliers. Il n'en est pas tout à fait de même de ceux des inscriptions, dont les auteurs, quelquefois instruits, mais fort souvent illettrés, ont produit des vers d'un rythme tantôt correct, élégant et même recherché, tantôt grossier au point de paraître à première vue indéchiffrable. C'est surtout de ces derniers qu'il sera question ici. Je me propose d'y appliquer la méthode qui m'a paru rendre compte des vers de Commodien et de Verecundus[2], vers dont je résumerai les règles en quelques mots.

La quantité classique avait été fort affaiblie, ou, si l'on veut,

1. *Retract.*, I, XX.
2. Voir la *Revue de Philologie*.

avait été bien simplifiée par le langage populaire. Il résulte de l'étude de divers monuments que seules les anciennes toniques longues restaient généralement longues; toutes les autres syllabes sonnaient comme des brèves. Cependant les syllabes atones longues par position ne pouvaient passer facilement pour des brèves que si elles renfermaient une des lettres *l*, *m*, *n*, *r*, *s*, considérées par les grammairiens latins comme des semi-voyelles qui n'avaient pas grande consistance. Avec une pareille prosodie, les Romains non instruits ne pouvaient évidemment pas avoir un juste sentiment du vers de Virgile; et pourtant ils en saisissaient encore quelque chose. Le nombre des syllabes des mots n'avait pas changé dans l'écriture; les accents restaient ordinairement à la même place. On continuait d'ailleurs à observer la distinction des temps forts et des temps faibles. C'est là tout ce qui restait de la versification classique. Comme on ne pouvait imiter autre chose dans les poètes réguliers, on imita la distribution des syllabes dans les pieds et les accents, en s'abstenant toutefois de mettre une longue tonique là où les anciens mettaient une brève : de là des vers qui tantôt reproduisent exactement les mètres ou à peu près, tantôt paraissent s'en écarter du tout au tout. Ainsi le vers

> Respectumque bonum, cum venerit saeculi meta
> (Commodien, *Instr.*, I, 1, 2).

ne diffère d'un mètre que par une syllabe; cet autre au contraire (*Ap.* 27) semble être d'un genre tout particulier :

> Nec enim vitupero divitias datas a Summo,

et cependant il reproduit le rythme du mètre suivant :

> Cum levis aethereis delabitur imber ab astris.

Il en est la copie exacte au point de vue rythmique, et à l'oreille il produisait absolument le même effet. Les atones ou les brèves toniques placées au temps fort étaient probablement entendues comme des longues, ce qui amenait une cadence assez sensible. Mais il n'en était pas de même au temps faible. Un mot spondaïque par exemple remplissant un pied donnait un trochée; le

vers s'écartait alors du mètre original, alors qu'il paraissait le copier; l'imitation était factice.

L'étude des vers qu'on rencontre dans les monuments africains nous permettra de contrôler la justesse de ces observations. Les auteurs d'inscriptions ont devant les yeux les mêmes modèles métriques; mais les fautes qu'ils commettent contre la prosodie classique montrent leur degré d'instruction, et mesurent pour ainsi dire la part de la prosodie populaire, autrement dit du langage usuel. Ces diverses phases de l'imitation en font très bien ressortir le caractère général; elles permettent de saisir sur le fait l'origine et le développement à ses divers degrés de la versification populaire qui se greffe peu à peu sur le vieil arbre classique.

Dans une pièce dont le style et le rythme dénotent une certaine recherche, on trouve les deux fautes suivantes :

Intonās nubigenam terris largita madorem.....
Cum lucis non claudās iter.... [1].

L'intrusion de la quantité populaire est de plus en plus sensible dans les vers qu'on va lire :

Sumptibus e propriis Felix Calvusque grātantes
Hanc aram statuere deo sanctissimō Phoebo [2].

Aemule, si quī potes,nostros imitare labores;
Si malĕvolus es, geme, si benevŏlus es, gaude [3].

Le suffixe *olus* pouvait avoir l'accent sur *o*, comme chez Commodien et dans le roman. Les poètes populaires se permettent d'ailleurs de donner à deux mots très analogues et voisins, deux mesures différentes. On trouve, après un certain nombre de vers corrects :

Quem doctā studiis ornarat diva Thalia,
Ni Lachesis breviā rupisset stamina fuso.
Pro dolŏr, vi nulli decretā rumpere fas est
Parcarum divā, durosque evadere casus [4]

1. *C. I. L.*, VIII, 4635.
2. *Ib.*, 9019.
3. *Ib.*, 2521.
4. *Ib.*, 8870.

Casta pudica fui Muesīthea bōna marito,
In fidē qua potui..... Aurelia conjux.....
Natōs amavit ūna mecum et laus referenda,
Rōgātiane, tibi. Vixi festinans vivere semper[1].

Le deuxième vers est trop court d'un pied; c'est un mot qui a été omis par le graveur et qui serait nécessaire au sens. *Una*, selon Priscien, avait l'accent sur la dernière[2]. La finale de *mecum* n'est pas élidée; l'élision est facultative dans cette versification. Le dernier vers a un pied de trop; c'est une faute assez naturelle chez des gens peu instruits, et qui se présente assez souvent. On en trouvera plusieurs exemples dans la pièce qui suit :

Sergius, ut pubes excedere coeperat annos,
Sùlpicius, ét laetánte patré melióri sécte parèbat,
Amans, Fèstus nomén, bone índolis, magna patris spes,
Praeditus obsequiis, magna probitate, parentes
Diligere, omnibus et jussis miro cum honore parere.
Pátri sí licuisset adhúc frui lóngius hác pietáte, heu,
Set crudum indignumque nefas et triste per omnis
Quód nondúm fruitus XVI (séxdecim) ánnos depérit,
Et perdit orbátque patrém, baculó destitúta senecta.
Hunc flevít populús pius, húnc miseri íngemuére parentes,
Pèrculsí longó luctú tristitiaque perénni,
Cúm patre miserō reddentes testimonia probe
Vitae, qui sacro tumulo locavit membra dilecti
Pignorís, laméntator aetatis adultae
Infelix Sulpicius[3].

Les vers 2, 5, 6, 9, 10 et 13 ont sept pieds; le dernier est très incomplet. Les vers 8 et 12 sont mal coupés. Il y a dans cette pièce un certain nombre de fautes de prosodie; on les rencontre la plupart dans Commodien. V. 3, l'auteur prononçait *nŏmen*. V. 8, *deperit* est mis pour *deperiit* qui s'est contracté sans changer d'accent. Ou bien si *deperit* est au présent comme les verbes suivants, il y a lieu d'y voir un fait d'accentuation populaire qui s'est reproduit dans les langues romanes. Le français *devient* est sorti de *devénit*. — *Sulpicius* (v. 2) et *tristítia* (v. 11) forment

1. 7228.
2. P. 1300.
3. *C. I. L.*, 3519.

trois syllabes. En Afrique *i* suivi d'une voyelle se prononçait avec cette dernière d'une seule émission de voix. — V. 14, *pignoris* est sans doute allongé par analogie avec *sororis*; la faute inverse se produit beaucoup plus souvent.

On peut scander par les mêmes procédés l'épitaphe de Praecilius sur laquelle on a plus d'une fois discuté :

Hic ego, qui taceo, versibus mea vita demonstro,
Lúcem cláram frûitûs et tempora summa.
Práeciliûs, Cirténsi laré, argentáriam exibui ártem.
Fýdes in me míra fuít et véritas ómnis.
Omni(s)bus cómmunis ego; cuí non ubique misertus.
Rísus lûxuriâm sempér fruitus cun cáris amícis.
Tálem póst obitúm Valeriâe non invéni pudicae.
Vitam cum potui gratam habui cum conjuge sancta.
Nátalés honéste meós centúm celebravi felices.
At venit suprema diès, ut spiritus inania membra reliquit.
Títulos quós legis vivus meae morti paravi.
Ut voluit fortúna, nunquâm me deséruit ípsa.
Séquiminí tales; hic vos exspecto : venitae[1].

Dans ce morceau, les vers 3, 6, 8, 9, 10 ont un pied de trop. Le vers 1 ne peut se scander qu'en lisant *meam versibus*. L'inscription, comme on le voit par les fautes, est assez mal orthographiée; il est facile de comprendre qu'un graveur ignorant ait rétabli une tournure usuelle à la place d'une construction poétique. — Le vers 2 est mal coupé; peut-être manque-t-il un mot. *Argentariam*, v. 3, *Valeriae*, v. 7, forment quatre et trois syllabes, par iotacisme africain. — V. 10, Dübner a proposé de prononcer *Spirtus*, ce qui est conforme aux règles du latin populaire : *nunquam*, v. 12, n'est pas accentué.

Les éditeurs du *Corpus* ne veulent pas reconnaître des vers dans la pièce suivante :

Hic sitá(e)st Kalpurnîa Flavîa cognomine dicta,
Quóndam decemvirí Kalpûrni Tâncini filîa.
Quám constitit (*constat?*) vixisse annís bis vigínti et ócto
Ménsibus, póstque exactí noni dies bís decem ét tres relíquit.

1. *C. I. L.*, 7156.

Haec tibi pro meritis Aemílius Vitellianus
Cógnŏmĭnĕ dictus, conjux, pia praemia ponit[1].

Le deuxième vers présente des difficultés à cause du mot *decenvíri*, qu'on prononçait peut-être *decenvíri* comme si les deux éléments n'étaient pas réunis au point de ne pouvoir plus être séparés.

Il y a lieu de signaler diverses particularités qui empêchent parfois de scander les vers des inscriptions. Il peut arriver qu'un nom propre soit intercalé entre des vers sans en faire partie au point de vue de la mesure. On trouve par exemple un nom propre qui est d'ailleurs isolé sur la pierre elle-même et gravé en caractères plus gros que le reste de l'inscription.

Quot dedit, it repetit natura non quia peccat
P. SITTI OPTATI
Dicere ne pigeat : molliter ossa cubent[2].

On rencontre la même chose dans une autre inscription (à moins qu'on ne veuille faire un vers de huit pieds) :

Ne dubium longo unquam verĕretur in ebo (aevo)
Quis hoc mortalium fŭisset conditus humo
Victorianum

Scribere curaĕ fuit, quĭ sŭis ómnes pártĭtus ópes,
Pósteritáti eá magná pietáte relínquit[3].

Partitus est traité comme un participe de la troisième conjugaison. Les changements analogues sont très fréquents dans Commodien.

Il arrive aussi qu'un pentamètre seul est inséré au milieu ou à la fin d'une série d'hexamètres[4]. Il est plus rare que les vers soient mêlés réellement de prose ; cependant le fait ne me paraît pas douteux. Dans une inscription dont le style est sensiblement poétique, et la plupart des vers très faciles à scander, on trouve des fins d'hexamètres dont le commencement ne présente aucun

1. 10945.
2. 7759.
3. 1683.
4. Nº 2756.

rythme régulier[1]. Il est fort possible que le graveur ait omis certains mots ou qu'il en ait ajouté d'autres. Il y a d'ailleurs des rythmes informes, dans lesquelles on ne reconnaît guère que la fin des vers, et dont l'incorrection grammaticale nous ôte l'idée d'y chercher une mesure sensible.

L'hexamètre, quoiqu'il domine dans les inscriptions, n'est pas le seul mètre qu'on ait cherché à imiter. On trouve par exemple deux pièces écrites en vers assez courts, et dont le rythme est d'un caractère assez curieux. M. Studemund a voulu y voir des dimètres ioniques *a minore*, avec anaclase à certains endroits, et une quantité spéciale pour les noms propres. Il y a là une complication qui ne conviendrait guère à une versification populaire. Observons que dans une série de vers rythmiques, il y en a généralement quelques-uns qui ressemblent exactement ou de très près au mètre qu'on a voulu imiter; ce sont ceux-là qui doivent faire reconnaître le caractère du rythme donné. Or dans les pièces en question, il y a des vers dont on reconnaît facilement la nature :

Visus dicere somno,
Jovis e fulmine natus
Memor hoc munere nostro
Natis sospite matre
Dominis munere honore.

C'est le phérécratéen dont le spondée initial, selon l'usage de certains poètes, peut être remplacé par l'anapeste. Nous n'avons qu'à appliquer les règles de la prosodie populaire pour scander les autres et reconnaître qu'ils ressemblent exactement aux premiers :

Alfenó Fortunáto
Líber Páter bimátus...
Básis hanc nóvatiónem
Génio dómus sácrandam
Vótum déo dicávi.
Práef(ectús) ipse cástris.
Ades ergó cum Panísco

1. N° 5359.

Fácias videre Rómam,
Máctum córonatúmque[1].

Les deux derniers pieds de ces vers ressemblent à la clausule de l'hexamètre, quoique la coupe en soit moins régulière. *Videre* est ici de la troisième conjugaison : ce changement, comme je l'ai dit plus haut, est un des caractères de la langue populaire. Les premiers pieds ne sont point soumis à des accents réguliers ; il en est de même du quatrième pied de l'hexamètre de Commodien.

On trouve encore une autre pièce écrite dans le même rythme :

Marcellus hic quiescit
Medica nobilis arte
Annis qui fere vixit,
Triginta et duobus,
Sed cum cuncta par esset
Edendo placiturus
Tertium muneris, ante
Valida febre crematus
Diem defunctus obiit[2].

On prononçait probablement *hi quiescit, e duobus. Tertium* forme deux syllabes par synizèse. *Obiit* a perdu un *u* consonne, mais sans changer d'accent.

Les mètres iambiques si fréquents dans les poètes classiques devaient naturellement être reproduits dans une forme rythmique. Sauf quelques exceptions, qu'une connaissance plus approfondie de la prononciation usuelle nous permettrait peut-être de lever, ces vers suivent les règles observées par Phèdre. D'une part dans toute résolution d'une longue, la première brève doit être accentuée ou tout au moins plus sonore que la seconde : cette dernière disparaissant à peu près en vertu des lois de la prononciation latine, les dactyles et anapestes prennent l'apparence de spondées. En second lieu, les pieds pairs n'admettent de pied de quatre temps que si l'ictus est en concordance, ou tout au moins n'est pas en discordance avec l'accent, ce qui, par l'action des mêmes lois

1. *C. I. L.*, 2632.
2. 241.

et du temps fort, produit des iambes italiques : de cette façon le mètre, malgré les apparences, est bel et bien composé d'iambes et de spondées. Mais dans les vers rythmiques on devra observer qu'une brève atone ou tonique peut être allongée par l'effet du temps fort, comme dans les hexamètres.

Voici d'abord des sénaires qui ne sont pas bien difficiles à scander :

Seiiús Fundánus nútrivít natós duó,
In prima aetate ex germana conjuga,
In studiísque misit ét honóres tribuit.
Post tantos sumptus non fruitus nemine
Fŭneravit natos et hanc coepit ŏperam;
Senex laborans haec perfecit omnia.
Germana conjux vixit annos LXXX.
Sorori conjugis ornavit memoria,
Quae Julia Prima vixit annos LXXX
Valeas viator lector mĕi carminis.

Les mots *nutrivit* et *ornavit* paraissent enfreindre la loi des pieds pairs; mais peut-être prononçait-on *nútrivit*, *órnavit*; c'est cette accentuation qui a tiré *audiit* de *audivit*, *domuit* de *domavit*. — *Fruitus* a la deuxième longue, comme d'habitude. — *Conjugis* a la première brève (cf. n° 1523) : on prononçait *cojugis*. Il est vrai qu'on pourrait scander :

Soróri cónjugis ornávit mémoriam

mais le troisième pied n'est pas traité ainsi par les classiques.

Les vers qui renferment des chiffres ne présenteraient pas de difficultés si on lisait *XXX*, *triginta*, parce que ce mot, au témoignage de Consentius (K. 392), était accentué populairement sur la première. En lisant *LXXX*, *octoginta*, il faut admettre que de *octoginta* on a tiré *octinta* comme *nongenti* de *noningenti*, puisqu'on a prononcé *óctinta* comme *tríginta*. On trouve de même dans certaines inscriptions *vinti* pour *viginti*.

En comparant ensemble les inscriptions 647 et 682 on voit que cette dernière reproduit plusieurs vers de l'autre, mais non intégralement. Les noms propres et les noms de nombre y sont changés ; par exemple *XXX* devient *XIV* ; *simul* est ajouté à une phrase.

Cela prouve qu'il ne faut pas s'attendre à trouver une mesure régulière dans les inscriptions métriques. Je ne citerai que la première de ces deux pièces qui paraît être la plus correcte.

Palliae Saturnínae Július Máximús quondám suáe
Hanc operis struém dicávit, sémper út habéret múneri
Simúlque mémoriam píae cŏnjugis fáceret lectŏri,
Inque eo suo témpore sémet cúm eá conclúderét.
In annis triginta quibus datum est
Sat próbe múlier cúm viró vixit suó,
Nihil pótius cúpiens quam út sua gaúderét domús.
Nam in rebus maríti et súis, matér commúnis júvenis
Simplici animo vivens víx muliebrem múndum vindicabát sibí,
In virum religiosa, in sé pudíca, in fámiliá matér fuit;
Irasci nunquam aut ínsilíre quémquam nóverát.
Cultu neglecto cŏrporis móribús se órnabát suís,
Et(piu)m (an)im(u)m soló pudóre cómitábatúr suó.

Les vers 6 et 7 sont des trimètres iambiques; le 5e est incomplet et doit être incorrect. Les autres lignes finissent toutes par des sénaires qu'on reconnaîtra facilement; les fautes prosodiques telles que *lĕctŏri*, *cŏnjugis* ne sont pas absolument des exceptions. Les mots *tempore*, *corporis* ou *moribus* sont des fautes contre les anciennes règles métriques, à moins qu'on ne prononce ces dactyles comme des spondées en supprimant la syllabe médiane ou qu'on ne fasse la première brève, ce qui est possible pour *tempore* et *moribus*. Les sénaires sont précédés dans les vers 1, 2, 3, 4, 8, 11, 12, de syllabes qui semblent former un pied et demi, de sorte que la ligne entière serait un septénaire trochaïque. Le commencement des lignes 9 et 10 est irrégulier (?).

Les mêmes anomalies, que nous avons déjà trouvées d'ailleurs dans les hexamètres, se présentent encore dans l'inscription suivante :

C. Julió, Próculo Fórtunátianó patér
Filio memóriae títulúm sibí erépto réddidit.
In annis vigintí duobús, quos Párcae praéfinierant édito,
Innúmeris vítae laúdibús omném aetátem réddidit.
Nam puer pubertatis exémpla óptumá bene vívendó detit,
Pubertatis inítia júvenili córde édidit,
Juventutis vitam máxuma éxornávit glória,

Sic namque ut in exíguo témpore múltis ánnis víxerit.
Puer ingenio validús, pubés pudícus, júvenis óratór fuit;
Et publicas aurés togátus studiis délectavít suis :
In parvo ítaque témpore víta múltis laúdibus.
Inque ísto pátrio ópere júvenis (nunc) út senex
Perpetua quiéscit requié, conditóri (per)gráto spíritu.

La syllabe *per* ajoutée au dernier vers par les éditeurs du *Corpus* ne convient pas au rythme. La lacune qu'on a dû combler est une correction faite dès l'origine, ou bien elle doit être remplie par un mot de deux syllabes.

On ne s'est point proposé ici d'indiquer la scansion de tous les vers populaires qu'on peut trouver dans les inscriptions africaines. Un certain nombre de ces vers renferment sans doute des fautes d'ignorance ou d'inadvertance qui devraient être corrigées; d'autre part, plus l'auteur est illettré, plus il est difficile de retrouver la prononciation qui lui était familière. Il y a parfois plusieurs solutions à proposer, et il n'y a pas lieu de s'en étonner. Nous avons chez nous des vers populaires qu'on écrit souvent selon l'orthographe usuelle, mais dont on ne peut retrouver le rythme qu'en réduisant les mots. Les Français des différentes provinces ne font pas cette réduction de la même manière; quant aux étrangers, tout en suivant les lois de la phonétique française, ils arrivent à une prononciation qui nous paraît absolument inadmissible. Tout cela n'empêche nullement qu'une fois le nombre de syllabes rétabli, le mètre est aussi régulier que le meilleur des vers classiques. Le caractère de toute versification populaire est d'avoir une prosodie nécessairement flottante, puisqu'elle n'est fixée par aucune tradition scolaire, mais d'être très stable au point de vue de la métrique, car l'oreille du peuple ne saurait s'accommoder d'une cadence trop variable ou trop indécise. Il ne serait pas d'un bien grand intérêt d'indiquer toutes les manières possibles de prononcer : il suffit d'avoir donné les règles générales et une méthode pour retrouver la véritable prononciation de chaque mot.

Les vers populaires, dont on a étudié ici le mécanisme, ne sont nullement des vers accentués comme on en fait de nos jours en différents pays. D'abord les brèves toniques n'y remplacent pas

nécessairement les longues classiques; de plus la discordance des accents et des temps forts y est observée aux mêmes places que dans les mètres correspondants.

Ainsi les poètes populaires ne conservent des vers classiques que le rapport des accents et du temps fort: le reste n'entre pas en ligne de compte. Ce rapport est ce qu'on appelle la coupe; mais c'est là une expression empirique; car il est facile de voir qu'en vertu des lois de l'accentuation latine une coupe féminine correspond à une coïncidence, une coupe masculine à une discordance de l'ictus et de l'accent. De l'ancienne prosodie on ne gardait que le sentiment de l'accent; pour la métrique on continuait à observer l'intensité. Les poètes n'imitaient donc de leurs modèles que ce qui était resté vivant; leur versification est ce qu'elle devait être, et pas autre chose.

L'innovation consiste, comme on le voit, dans une évolution de la métrique ancienne, amenée par une évolution de la langue parlée. Et comme la langue continua d'ailleurs à se transformer, la versification dut nécessairement suivre une marche parallèle. C'est sans doute en étudiant les diverses phases de ce développement qu'on arrivera à résoudre historiquement le problème si souvent agité des origines de la rythmique néo-latine.

Léon Vernier.

VASE TROUVÉ DANS UN TUMULUS

A SAINT-POL-DE-LÉON (FINISTÈRE)

Au courant de l'année 1882, M. de Coatgoureden aplanissant un tumulus dans son parc, aux issues de Saint-Pol, trouva un vase en argile fragmenté qu'il donna à M. de Tromelin. Au décès de M. de Tromelin, M. de Coatgoureden étant mort précédemment, un marchand d'antiquités de Morlaix acheta ces fragments. M. Lukis, l'habile et dévoué archéologue que chacun sait, informé par M. Croissant de l'acquisition qu'il venait de faire, se rendit chez lui et acheta les morceaux du vase en question. Il le reconstitua et en fit généreusement don au Musée de Morlaix. C'est là qu'il est aujourd'hui, relégué au fond d'une vitrine, alors qu'il mérite une place d'honneur. Ce vase, ainsi qu'on le voit, en jetant les yeux sur les dessins que je joins à cette note, est digne du plus grand intérêt par l'ornementation qui le décore.



Fig. 1.

Fait à la main, sans le secours du tour à potier, il est d'une pâte assez fine, lustrée d'un bel enduit brun noir (fig. 1). D'une forme élégante, la partie supérieure et la base sont ornées de la même façon, d'une ligne de zigzags[1]; la panse est richement décorée d'une ornementation qui prend toute sa hauteur, composée d'enroulements en forme de S reliés entre eux par deux fleurons (fig. 2). Chose curieuse, non content d'avoir aussi richement orné la panse de ce récipient, l'artisan, des mains duquel il est sorti, a également décoré le dessous de la base d'un fleuron analogue à ceux de la panse (fig. 3).

Ce vase a une grande analogie de décoration avec l'urne funéraire que nous possédons, trouvée à Kélouer en Plouhinec, canton de Pont-Croix (Finistère); nous l'avons publiée dans le nº de juillet de la *Revue archéologique*, année 1883. — Peut-être aussi, probablement même, le vase de Saint-Pol renfermait-il des restes incinérés. En tous cas, l'ornementation en est très remarquable.

Ne faut-il pas y voir un vase de fabrication locale et non un produit d'importation?

L'importation d'un vase d'argile de $0^{m},31$ de haut ne se présume guère, en effet, pour le temps auquel il doit remonter; il faudrait, en raison de son style, supposer qu'il soit venu d'Orient et même par mer. La durée d'un trajet aussi long l'aurait exposé à bien des risques, auxquels il eût pu difficilement échapper jusqu'au moment où il atteindrait l'Armorique.

La vraisemblance est donc qu'il a été fabriqué sur place, et qu'il est la copie d'un vase de bronze (celui-là sûrement importé par des navigateurs), dont l'élégance aura frappé quelque potier indigène. On a déjà, du reste, plusieurs exemples de ces tentatives : ici, l'imparfaite préparation de la terre trahit l'origine locale; mais l'ornementation est heureusement imitée d'un bon modèle.

Lors de la publication du vase découvert à Kélouer, en Plou-

1. Le bord intérieur est orné des mêmes zigzags que la base.

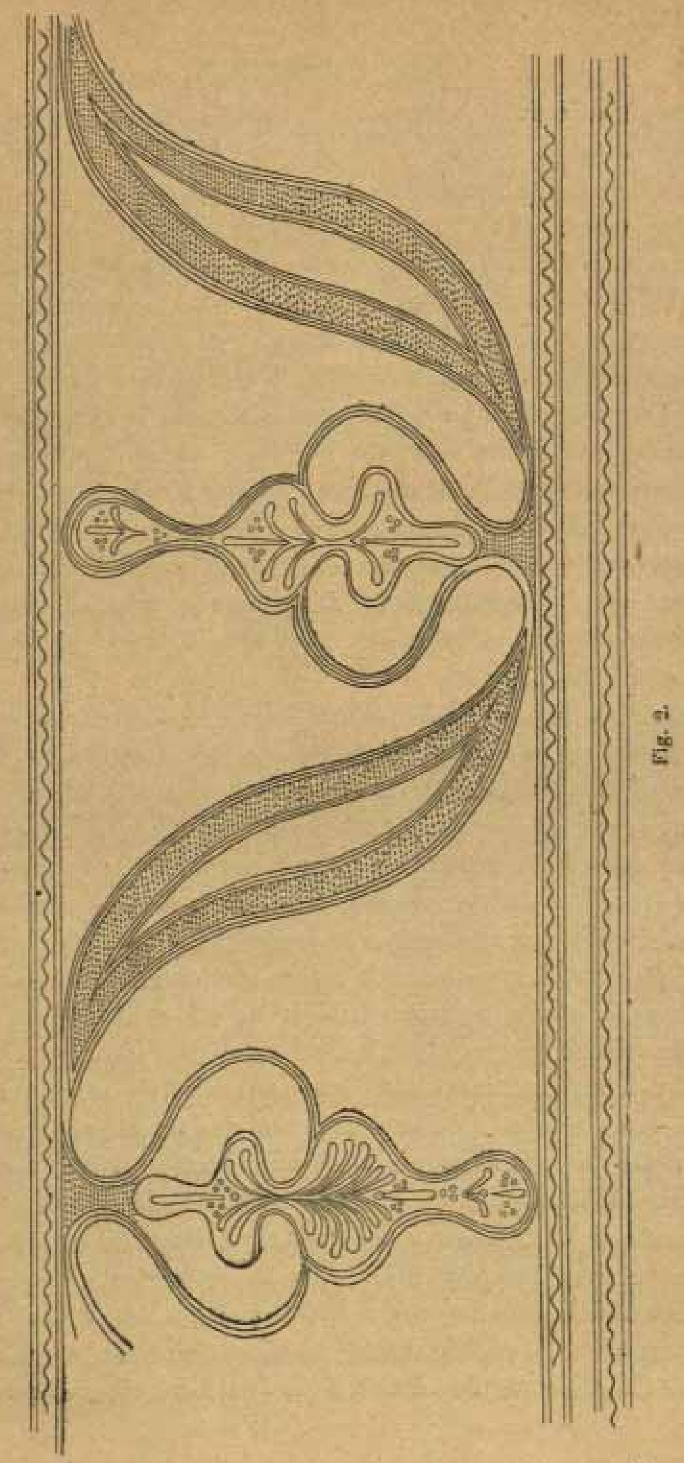


Fig. 2.

hinec, nous disions : « Ce vase appartient certainement à une civilisation qui nous reporte vers la haute Asie, et l'ornementation qui le décore est incontestablement inspirée de l'Orient. »

Nous ajoutions : « Par quel hasard la retrouvons-nous ici sur une urne ayant servi à recueillir les restes incinérés de quelques habitants de l'établissement gaulois de Kélouer? Il est assez difficile de répondre à cette question. Si cependant on admet que les Phéniciens aient connu les mines d'étain du Morbihan, n'y aurait-il pas là un courant qui a pu porter jusqu'à Kélouer le vase si artistement décoré qui nous occupe? » Voilà ce que nous disions en 1883, en décrivant dans la *Revue archéologique* le vase découvert en Plouhinec. Aujourd'hui, modifiant cette manière d'expliquer la présence de ce vase en nos régions, je suis disposé à voir en lui, comme en celui de Saint-Pol-de-Léon, un vase fabriqué sur place, imitation de quelque vase de bronze venu d'Orient, ainsi que je le dis plus haut.

Toutefois le vase de Plouhinec me paraît inférieur à celui de Saint-Pol, par la distinction du galbe et de la décoration. Il y a manifestement plus de style et un sentiment plus délicat de la forme dans le dernier que dans le premier. Nous nous demandons si, au sujet de la décoration du vase de Saint-Pol, on peut évoquer avec une suffisante confiance le souvenir du signe symbolique en S. Certains enroulements s'en rapprochent, mais ils s'écartent peut-être trop librement de la figure traditionnelle du symbole pour qu'on puisse les croire inspirés par elle et intervenus pour la reproduire.

Il y a trop d'élégance dans les lignes courbes, se contrariant dans leurs multiples évolutions, pour que les décorateurs n'en aient pas fait grand usage avec le seul souci de séduire l'œil. Il est ainsi inévitable qu'ils se soient souvent rapprochés du signe symbolique en S, mais inconsciemment. Nous devons donc, je crois, hésiter beaucoup à admettre le symbole idéographique, dès qu'il ne se présente pas avec son caractère essentiel de deux volutes évoluant en sens inverse et reliées entre elles par un trait. Toutes les fois que l'évolution de la double volute n'est pas très

accentuée ou se charge de traits parasites, nous ne devons plus y voir, je pense, qu'un motif d'ornementation pur et repousser l'hypothèse d'un symbole mystique.

Il est assez naturel d'attribuer le riche décor du vase de Saint-Pol au temps où les ouvriers qui travaillaient le bronze étaient parvenus à l'apogée de leur art, et d'en reporter la confection à l'époque de tant de belles pièces livrées par les stations lacustres de Mœringen et d'Auvernier. Nous éprouvons, toutefois, quelque hésitation à admettre cette manière de voir. Notre réserve se fonde sur la ressemblance du fleuron du vase avec celui qui figure sur l'extrémité du timon du char de la Bouvandan (Marne)[1]. Il n'y a pas identité, mais similitude suffisante pour qu'on puisse admettre une parenté. Or le char de la Bouvandan se rapproche beaucoup des derniers temps de l'autonomie gauloise. Du reste, la forme même de ce vase, identique à celle d'une des urnes funéraires que nous avons exhumées du cimetière gaulois de Kerviltré en Saint-Jean-Trolimon (Finistère), qui a 0m,30 de haut, tandis que le vase de Saint-Pol a 0m,31[2], nous engage également à le reporter aux derniers temps de l'indépendance gauloise.

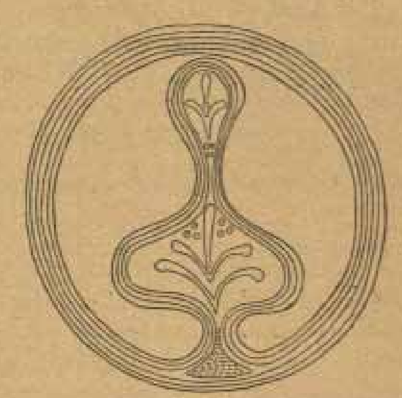


Fig. 3.

Plus nous y réfléchissons, plus nous nous persuadons que ces deux vases de Plouhinec et de Saint-Pol ne sont, comme taille, comme galbe et comme décor, que la reproduction intelligemment tentée de vases de bronze, apportés d'Orient par les navigateurs qui contournaient l'Armorique pour gagner les Cassitérides ou autres îles septentrionales. Ces imitations, témoignant

1. *Mémoires de la Société des Antiquaires de France*, t. XLVI, 1885, p. 103.
2. Dimensions du vase de Saint-Pol : hauteur, 0m,31; plus grand diamètre, 0m,31 ; diamètre de la base, 0m,15.

des efforts de nos potiers gaulois pour progresser, ne sont pas si communes qu'on puisse n'y attacher qu'un intérêt secondaire et nous avons pensé que notre archéologie nationale ne peut que gagner à les connaître. Disons, en terminant, qu'il nous paraît fort probable que l'ornementation placée sous le fond du vase de Saint-Pol n'est que la représentation de celle qui décorait le couvercle du vase en bronze : le potier gaulois a voulu l'imiter, et n'a pas su la placer ailleurs.

P. du Chatellier.

BULLETIN MENSUEL DE L'ACADÉMIE DES INSCRIPTIONS

SÉANCE DU 31 JUILLET 1891

M. Menant commence une lecture sur le déchiffrement des inscriptions hétéennes ou hittites. Il expose les méthodes employées jusqu'ici par les savants qui se sont occupés de ces recherches et il fait ressortir l'importance de l'inscription bilingue dite de Tarkondemos, qui doit servir de base à tous les travaux sérieux sur cette matière. Il ajoute que, suivant une méthode indiquée par E. Burnouf, il a dressé une liste générale des signes de l'écriture hétéenne, qui comprend 148 caractères au moins; par l'examen de la position que chacun de ces signes occupe dans les textes, il croit pouvoir déterminer la valeur d'un grand nombre d'entre eux.

M. Edmond Le Blant lit une note sur une grosse pièce d'argent du temps de Charles VII, qui a fait partie de la collection Benjamin Fillon et est aujourd'hui conservée à la Bibliothèque nationale. C'est une sorte de talisman : on y lit les noms des trois rois mages et diverses formules mystiques, parmi lesquelles figure un mot cabalistique dont on connait quelques autres exemples : *Ananizapta*.

M. Salomon Reinach communique à l'Académie une inscription grecque récemment découverte à Érythrée, dont une copie lui a été envoyée par un antiquaire de Smyrne, M. Contoléon. C'est un petit poème d'une facture agréable, gravé sur un bloc de marbre dans une grotte consacrée aux Nymphes Naïades, où se trouvait une fontaine ornée de sculptures. La Sibylle y raconte qu'elle est fille d'une Naïade et d'un certain Théodore, qu'elle est née à Érythrée et qu'elle a vécu neuf cents ans, pendant lesquels elle a parcouru toute la terre. « Maintenant, ajoute-t-elle, je suis de nouveau assise auprès de la pierre sur laquelle j'ai rendu mes oracles, jouissant de l'agréable fraicheur des eaux ; je suis heureuse de voir venir le jour où j'ai prédit qu'Érythrée serait bien gouvernée et prospère, à l'arrivée d'un nouvel Érythros dans ma chère patrie. » Le personnage ainsi désigné comme second fondateur d'Érythrée est sans doute un empereur romain du IIe siècle de notre ère, peut-être Lucius Verus, qui visita l'Asie Mineure en 164. Il existait une vieille querelle entre la ville d'Érythrée et celle de Marpessos, qui prétendaient l'une et l'autre avoir donné le jour à la Sybille : le but principal de cette inscription est d'affirmer les droits d'Érythrée. M. Salomon Reinach fait connaître quelques autres textes découverts au même endroit et exprime le vœu que des fouilles y soient instituées; elles ne manqueraient pas de donner des résultats intéressants.

SÉANCE DU 7 AOUT 1891

M. Heuzey entretient l'Académie de la figurine de terre cuite, connue sous le nom de la Danseuse voilée, qui fut recueillie en Grèce en 1845 par Auguste

Titeux, architecte, et dont M. Cavelier, statuaire, vient de faire don au Musée du Louvre. Les reproductions en sont très répandues : il est d'autant plus intéressant pour le musée de posséder désormais l'original. On peut présumer qu'il provient des fouilles qui furent entreprises par Titeux en avant des Propylées d'Athènes et qui, reprises plus tard par Beulé, ont amené la découverte du célèbre escalier de l'Acropole. On a trouvé, en effet, dans la même région, des fragments de figurines analogues, ainsi qu'un bas-relief votif du dieu Pan dont M. Heuzey met le dessin sous les yeux de ses confrères : on y voit, devant le dieu assis, une danseuse voilée, dont la pose et les draperies se retrouvent point pour point dans la petite figure de terre cuite.

M. Menant annonce la découverte d'une nouvelle inscription hétéenne, relevée l'été dernier par MM. Ramsay et Hogarth, dans les défilés du Bulgar-Maden, en Asie Mineure ; l'existence en a été signalée d'abord à M. Menant par M. Abriet, drogman de l'ambassade de France à Constantinople. Elle est d'une conservation parfaite ; le texte en est étendu et apporte par conséquent des éléments précieux pour l'étude de l'écriture et de la langue des Hétéens. M. Menant reconnaît au commencement la filiation et les titres d'un prince dont on a déjà trouvé d'autres inscriptions, puis une invocation aux divinités protectrices de son royaume : ensuite vient l'exposé du sujet principal de l'inscription, qui sera sans doute la partie la plus difficile à déchiffrer ; à la fin sont commémorées, une seconde fois, les divinités précédemment invoquées.

M. Deloche communique des observations sur un anneau sigillaire trouvé dans une sépulture d'homme à Wittislingen (Bavière). Cet anneau est en or ; sur le chaton est gravé un visage barbu, vu de face, avec un casque ou diadème à rayons. Une fibule recueillie dans la même tombe porte une inscription où se lit le nom propre Uffila, qui paraît goth ; l'aspect de la tête gravée sur l'anneau rappelle également les productions de l'art des Goths. D'autre part, les trois cabochons disposés en trèfle, qui entourent le chaton, sont une marque distinctive de l'orfèvrerie franque. M. Deloche en conclut que nous avons là un monument de l'industrie artistique des Goths, déjà modifiée par l'influence franque.

SÉANCE DU 14 AOUT 1891

M. Siméon Luce lit une notice sur le « lieu fort » de Longueil-Sainte-Marie, village du département de l'Oise, non loin de Compiègne, illustré par la défense d'une poignée de paysans qui s'y assemblèrent en 1359 et qui, abandonnés par la royauté, se défiant de la noblesse, soutinrent seuls la lutte contre les Anglais. Depuis la publication du 3e volume de l'*Histoire de France* de Michelet (1837), tout le monde connaît cet épisode héroïque, transmis à la postérité par les récits des chroniqueurs Jean de Venette et Jean de Noyal. Le capitaine de ces paysans, Guillaume l'Aloue, périt dans le combat, tandis que son valet, le « Grand Ferré », battait les brigands anglo-navarrais « comme blé en grange ». Le « lieu fort » de Longueil, ancien manoir pourvu d'une enceinte de murs et d'une porte fortifiée, est aujourd'hui une ferme appartenant à M. Hongre, maire de la commune.

M. Siméon Luce, qui l'a visité récemment, y a trouvé des vestiges importants des anciens ouvrages de défense. Il propose de classer parmi les monuments historiques cette ferme, qui représente, dit-il, « ce que l'on peut appeler les origines militaires de Jacques Bonhomme ».

M. Menant continue la lecture de son mémoire sur les inscriptions hétéennes. Il constate dans ces inscriptions la présence d'un certain nombre de noms de divinités, dont il cherche à établir la lecture. Il arrive, par une série d'observations et de déductions, à déterminer les noms de trois dieux, *Tarku*, *Sandu* et *Kamos*; il indique, en outre, l'idéogramme du dieu Soleil, représenté dans sa forme symbolique. Quant aux déesses, il propose, mais très hypothétiquement, de reconnaître dans le symbole de l'une d'elles le nom d'Antarata, l'Astarté des Syriens ou la Cybèle de l'Asie Mineure.

SÉANCE DU 21 AOUT 1891

M. Edmond Le Blant donne une seconde lecture de son mémoire sur l'*Antique croyance à des moyens secrets de défier la torture.*

M. Salomon Reinach présente des observations sur une belle statuette de terre cuite, qui fut acquise en Grèce, vers 1840, par le comte de Sartiges, alors chargé d'affaires à Athènes, et qui représente Bacchus jeune, debout, couronné de lierre, une coupe dans la main droite, la main gauche appuyée sur un thyrse. Une figurine de bronze analogue, qui de la collection de Photiadès-Pacha a passé dans celle de M. Sambon, a été publiée par M. Milani, qui a proposé d'y voir une copie du Bacchus de Praxitèle, décrit par Callistrate. Si cela est, la terre cuite de M. de Sartiges, dont le motif est identique à celui du bronze Sambon, ne peut être qu'une autre copie du même original. M. Salomon Reinach estime que l'hypothèse de M. Milani a pour elle toutes les vraisemblances : il y adhère et l'appuie d'arguments nouveaux.

M. Héron de Villefosse entretient l'Académie d'une découverte de M. Champoiseau, l'un de ses correspondants, à qui le Louvre doit un monument antique des plus admirés et des plus célèbres, la Victoire de Samothrace. M. Champoiseau vient de faire de nouvelles fouilles à Samothrace, en compagnie de M. Legrand, consul de France à Andrinople, et de M. Letaille, ancien élève de l'École des Hautes-Études ; elles ont donné des résultats intéressants, dont il rendra compte lui-même prochainement. Il a trouvé, entre autres, dans la chambre où avait été découverte la Victoire, un fragment d'inscription ainsi conçu : Σ ΡΟΔΙΟΣ. C'est un argument nouveau en faveur de l'opinion de M. Murray, qui incline à voir dans la Victoire de Samothrace l'œuvre d'un artiste rhodien.

M. Alexandre Bertrand annonce que l'examen approfondi de deux objets récemment découverts par M. Fréd. Moreau et donnés par lui pour des étriers gaulois, y a fait reconnaître, non des étriers, mais des mors d'une forme particulière, dont il est difficile de déterminer l'époque.

SÉANCE DU 28 AOUT 1891

M. Homolle, directeur de l'École française d'Athènes, donne des détails sur les fouilles et explorations des membres de cette École pendant l'été de cette année.

M. Oppert communique :

1° De la part de M. Michel Erlanger, une brique où a été imprimée, en deux exemplaires semblables, à l'aide d'une forme en bois, une inscription cunéiforme au nom d'un roi Parza-abba, qui vivait au moins deux mille ans avant notre ère;

2° De la part de M. le prince Czartoryski, sept petits cônes sur lesquels sont gravées des inscriptions sumériennes et où se lit le nom du roi Goudéa.

M. Héron de Villefosse signale les heureux résultats obtenus par M. de La Martinière, dans son dernier voyage d'exploration dans la Maurétanie Tingitane. Il met sous les yeux de ses confrères un curieux brûle-parfum de l'époque chrétienne, en bronze, trouvé par le jeune voyageur à Volubilis.

SÉANCE DU 4 SEPTEMBRE 1891

M. Hamy lit un mémoire intitulé : *Un naufrage en* 1332; *documents destinés pour servir à l'histoire des marques commerciales au* XIV*e siècle*. Un dossier relatif au naufrage d'un navire de Santander, sur les confins du territoire d'Oye (Pas-de-Calais), a révélé à M. Hamy l'existence, dès le XIVe siècle, d'un système de marques commerciales ou signes spéciaux apposés sur les marchandises expédiées au loin. C'est un fait qui n'était pas connu jusqu'ici.

SÉANCE DU 11 SEPTEMBRE 1891

M. Edmond Le Blant communique à l'Académie une inscription latine du Musée de Narbonne, trouvée près de cette ville, à Celeyran. Elle est chrétienne et contient une liste de noms de martyrs. On avait cru pouvoir l'attribuer au XIIe siècle : M. Thiers, membre de la commission archéologique de Narbonne, a fait remarquer justement qu'elle doit être beaucoup plus ancienne. Elle paraît contemporaine des inscriptions de l'évêque Rusticus (Ve siècle).

M. René de La Blanchère, délégué du Ministère de l'Instruction publique et chef de la Mission archéologique française en Tunisie et en Algérie, expose l'organisation donnée depuis un an à cette Mission, au Service tunisien des antiquités et des arts et à l'Inspection générale des musées et bibliothèque d'Algérie et de Tunisie, dont il est chargé. La Mission se compose actuellement de MM. de La Blanchère, Doublet, inspecteur des antiquités en Tunisie, Pradère, conservateur du Musée du Bardo, Woog, Gauckler et Marye. M. de La Blanchère donne des détails sur les travaux exécutés cette année, sur l'état actuel et les progrès des musées d'Afrique, sur les fouilles exécutées par MM. Privat, Hannezo et de Bray, du 4e régiment de tirailleurs, à Sousse, Bordier, contrôleur civil, à Maktar, Toutain, de l'École de Rome, au Djebel Bou-Korneïn, et autres,

enfin sur les publications officielles en cours : *Collections du Musée Alaoui, Musées et Collections de l'Algérie, Catalogue général des Musées d'Afrique*. La campagne de 1891 n'aura pas été inférieure, par les résultats obtenus, à celle de 1890, dont on se rappelle les succès.

A propos d'un passage de cette communication, M. Héron de Villefosse établit des rapprochements entre la mosaïque des Oulad Agla et celle de Lillebonne. Ces deux mosaïques présentent des dispositions analogues, et l'on se rappelle que la mosaïque de Lillebonne porte la signature d'un artiste africain, c(*ivis*) K(*arthaginiensis*). Elle doit être rattachée à la série des mosaïques africaines.

SÉANCE DU 18 SEPTEMBRE 1891

M. d'Arbois de Jubainville, dans une note intitulée : *le Serment gaulois*, signale les termes dans lesquels un texte du VII[e] siècle de notre ère formule un serment prononcé, dans une circonstance solennelle, par Conchobar ou Connor roi d'Ulster :

« Le ciel est sur nous, la terre au-dessous de nous, l'Océan autour de nous tout en cercle. Si le ciel ne tombe pas, jetant de ses hautes forteresses une pluie d'étoiles sur la face de la terre elle-même; si une secousse intérieure ne brise pas la terre elle-même; si l'Océan aux solitudes bleues ne s'élève pas sur le front chevelu des êtres vivants : moi, par la victoire dans la guerre, les combats et les batailles, je ramènerai à l'étable et au bercail les vaches, à la maison et au logis les femmes enlevées par l'ennemi. »

M. d'Arbois de Jubainville estime que cette formule remonte à une haute antiquité, et qu'elle a été connue des Grecs au IV[e] siècle avant notre ère. Il en retrouve, en effet, les traces dans deux passages, l'un de Ptolémée Lagide (fragment 2), cité par Strabon et par Arrien, l'autre d'Aristote (*Éthique à Nicomaque*, III, 2).

M. Théodore Reinach fait une communication sur les poèmes grecs d'Hérodas récemment découverts sur un papyrus égyptien du Musée Britannique. Ce sont de petites pièces dialoguées, qui mettent en scène des personnages et des mœurs de la vie réelle. Les Grecs appelaient ces pièces des *mimes*; Sophron avait créé le genre, mais on n'en avait pas conservé de spécimen, sauf les *Syracusaines* de Théocrite. Les mimes d'Hérodas n'ont pas une grande valeur poétique; mais ils offrent un intérêt de premier ordre pour l'histoire de la langue et des mœurs. C'est un numéro de la *Vie parisienne* d'il y a deux mille ans. M. Th. Reinach en donne des analyses et des échantillons. Il en place la composition au III[e] siècle avant notre ère et croit que l'auteur a vécu dans l'île de Cos.

M. de la Martinière entretient l'Académie des résultats de sa dernière mission au Maroc. Il a exploré le Sous et traversé l'Atlas. Il a rencontré, dans des cantons reculés, de curieuses ruines, qu'il attribue à l'époque comprise entre la domination byzantine et la venue d'Idris dans le Maghreb. Il a pu visiter la cité fanatique et peu accessible de Taroudant, et il a trouvé, à Agadir

Sirir, des chapiteaux et autres fragments d'un travail byzantin nettement accusé qui jettent un jour nouveau sur la domination byzantine dans cette partie de l'Afrique.

(*Revue Critique.*) JULIEN HAVET.

NOUVELLES ARCHÉOLOGIQUES ET CORRESPONDANCE

— *Mittheilungen des k. deutschen archæologischen Instituts, Athenische Abtheilung*, t. XVI, cahier 1, trois planches : O. Kern, *Eubuleus und Triptolemos* (pl. I-II ; cherche à démontrer qu'il ne faut chercher dans la tête récemment découverte à Éleusis ni un original ni une copie de Praxitèle, et que cette tête appartenait à une statue représentant un Triptolème). — E. Szanto, *Sur l'organisation de la justice dans la confédération athénienne.* — P. Wolters, *Tête de marbre d'Amorgos.* — B. Sauer, *Recherches sur les groupes des frontons du Parthénon* (pl. III. Important. L'auteur a étudié, non sans difficulté et même sans péril, toutes les traces que les figures des frontons ont laissées sur la plinthe où elles étaient posées et sur le mur contre lequel elles étaient appliquées). — F. Hiller de Gærtringen et Th. Mommsen, *Le monument de Chærémon de Nysa.* — S. Selivanov, *Inscriptiones rhodiæ ineditæ.* — F. Dümmler, *Inscriptions d'Itanos.* — A. Wilhelm. — *Inscriptions de Lesbos.* — A.-E. Kondoléon, Ἀφροδίτη Στρατονικίς. — Bibliographie. — Découvertes. — Procès-verbaux des séances. — Nominations.

— *Proceedings of the Society of Biblical Archæology* (comptes rendus de la Société d'archéologie biblique), t. XIII, 21[e] session, 8[e] séance, 2 juin 1891 : P. Le Page Renouf (président). *La tablette des sept années de famine.* — W. Max Müller, *Le papyrus des signes, de Tanis.* — E. Lefébure, *Sur différents mots et noms égyptiens*, parties IV et V (suite). — C. J. Ball, *Idéogrammes communs à l'accadien et au chinois.* Partie III (suite). — Maspero, *Notes au jour le jour.* III, 2 planches (suite). — F.-L. Griffith, *La métrologie du papyrus médical Ebers* (suite). — Delattre, *Lettres de Tell-el-Amarna* (suite). — Karl Piehl, *Notes de philologie égyptienne* (suite). — Wilhelm Spiegelberg, *Le verso du papyrus Abbott.* — M. Schwab, *Coupes à inscriptions magiques.* — Eisenlohr, *Extrait d'une lettre en réponse à des critiques de M. Griffith.* — Le Page Renouf, *Qu'étaient les Libyens?*

— *Bulletin de la Société des sciences historiques et naturelles de Semur.* — 2[e] série, n° 5, année 1890 : *Liste des membres.* — *Procès-verbaux des séances.* — *Rectifications au catalogue de la collection archéologique du Musée de Semur*, par M. Collenot. — *Flore de l'arrondissement de Semur*, par M. Lachot (suite). — *Notice sur la commune de Beurizot*, par M. Cazet. — *Conférences* de M. Coquillon. — *Note sur l'argile manganésifère*, par MM. Collenot et Coquillon.

BIBLIOGRAPHIE

Fac-similés de manuscrits grecs d'Espagne, gravés d'après les photographies de Charles Graux, avec transcriptions et notices par Albert Martin. Texte, 1 vol. in-8°; atlas de 18 pl. in-fol. Paris, Hachette, 1891.

M. Henri Graux, père de l'helléniste si prématurément enlevé à la science, poursuit depuis plusieurs années la publication des œuvres inédites laissées par son fils et la réimpression en volumes des travaux qu'il avait insérés dans les revues savantes. Secondé par deux élèves et amis de Ch. Graux, l'auteur de la présente notice et celui dont l'ouvrage en est le sujet, il a fait paraître en 1884 : *Notices bibliographiques et autres articles*; en 1886 : *Textes grecs augmentés de notes et de corrections inédites*, et aujourd'hui le pieux monument, s'accroît d'un nouveau livre *inédit* où l'éditeur apporte, cette fois, une part importante de réelle collaboration. Ici, l'œuvre principale de Ch. Graux, c'est un choix motivé, rationnel, « des types d'écriture grecque qu'il est utile aux philologues de savoir lire »; ce sont en outre les observations sommaires dont chaque reproduction est accompagnée. M. A. Martin a pris texte de ce recueil pour écrire un chapitre qui manquait aux traités de Montfaucon et de Gardthausen et à tous les travaux analogues. Il s'est conformé pour ce faire au plan que Graux avait tracé dans son *Rapport sur une seconde mission en Espagne*. Aux quinze planches dont celui-ci avait rapporté les clichés, il en ajoute trois qui complètent à propos la série proprement dite. La première nous met en présence du ms. de Madrid où le jeune paléographe a découvert un texte partiel de Plutarque distinct de tous les autres par le grand nombre et la valeur de ses variantes propres. La deuxième fait connaître l'écriture d'un bombycin du xiiie siècle entièrement rempli par l'œuvre du sophiste Choricius, dont il a tiré, après Boissonade et Miller, plusieurs textes inédits. Ce ms., le seul qui contienne Choricius, était déjà fort malade lorsque nous l'avons examiné en 1871 et nous renouvelons le vœu, émis dans notre rapport publié en 1875, qu'un helléniste soit chargé d'en copier la partie demeurée inédite. La troisième planche additionnelle est affectée à l'écriture de Constantin Lascaris et à celles des copistes du xvie siècle qui ont travaillé en Espagne pour le compte de Philippe II et de divers grands personnages. M. A. M. va nous dire en quoi consiste l'originalité de l'œuvre préparée par Graux. « Un manuscrit contient toujours, en dehors de l'écriture, bien des faits intéressants qu'il serait d'une mauvaise méthode de négliger. Grâce à un choix des plus habiles, il a su réunir dans un cadre restreint de quinze planches presque tous les faits importants qui peuvent intéresser un paléographe... Ces planches ne contiennent pas seulement des spécimens d'à peu près toutes les sortes d'onciales et de minuscules, soit calligraphiées soit abrégées, qui ont été en usage; elles contiennent encore des spécimens des palimpsestes, des miniatures ; elles nous permettent d'apprécier l'influence que la matière qui reçoit l'écriture, parchemin, papier de coton, papier de chiffe, exerce sur celle-ci. Il y a enfin un dernier fait dont Ch. Graux a tenu compte en composant son recueil : ce sont les ornements qui décorent

les manuscrits... Sur cinquante-cinq fac-similés... il y en a trente qui contiennent des ornements, etc. » La tâche de M. A. M. n'était ni mince, ni facile. Il lui fallait mettre le doigt et appeler notre attention sur les points caractéristiques qui avaient déterminé le choix de ces fac-similés. La façon dont il s'en est acquitté eût certainement obtenu l'approbation de notre jeune maître. Tous les détails différentiels ont été relevés avec soin, comparés entre eux et présentés en termes sobres et précis qui constituent un enseignement fructueux. En résumé, ce livre fait rentrer avec honneur la paléographie grecque dans la patrie de Montfaucon. Les clichés rapportés par Graux étaient excellents; aussi la reproduction ne laisse-t-elle rien à désirer. Le fac-similé 46 mérite, sous ce rapport, une mention particulière.

Une lecture attentive nous a suggéré plusieurs observations, peu graves d'ailleurs, que nous soumettons à M. A. M. Lorsqu'il vient à parler du ms. de Madrid qui contient des scolies sur l'*Iliade*, le continuateur de Graux veut bien rappeler (p. 14) que nous l'avons signalé en 1875. Il cite aussi Alexis Pierron. Il aurait fallu mentionner en outre le travail de A. Ludwig, *Zu den Iliasscholien*, inséré dans les *Neue Jahrbücher* de Fleckeisen, t. CXL, 1889, p. 129. Plus loin (p. 32), M. A. M. aurait pu citer Valentinelli (*Bibliothèques d'Espagne* dans le *Bulletin de l'Académie des sciences de Vienne*), parmi ceux qui ont décrit la Bibliothèque capitulaire de Tolède. Il n'y a pas lieu de s'arrêter sur de rares fautes, difficiles à éviter quand l'auteur et l'imprimeur communiquent à distance, par exemple : εἰσοδία et ὦ, δέσποινα (p. 7); φαιδρα (p. 8); Osma pour « Osuna » (p. 23); « accentuation » pour « interrogation » (p. 60); εἰκονιζόντων (p. 114). Nous discuterions volontiers quelques détails de lecture. Page 23, M. A. M. reproduit « un fragment palimpseste », mais ne dit rien du texte primitif. Même page, le manuscrit semble bien porter σζέσζου au lieu de τζέτζου, mais les σ de ce nom sont peut-être tout simplement des τ dont la boucle antérieure, en se fermant, a produit des σ. — Page 29, mention de renvois des deux scolies au texte, par le moyen des lettres A et B. Or les lettres sont ici des signes numériques Ᾱ et B̄. Ce système de renvoi, qui est infiniment rare, nous l'avons rencontré aussi dans le ms. 810 de Paris. — Page 39, l. 15 et 16 du texte grec, il n'y a pas de lacune entre χειρὸς et μοναχοῦ, puis entre γεωργίου et ἰητροῦ, comme le feraient croire les trois points placés entre ces mots dans la reproduction. — Page 40, le signe de ἥμισυ à la suite de α a été bien lu, mais pourquoi noter cette lecture et quel besoin d'invoquer le témoignage de Wattenbach? Elle ne fait pas question dans les manuscrits des XIIIe et XIVe siècles. — Page 42, fac-similé 22, le lemma en petite onciale n'a pas d'accents dans le ms., mais il en a reçu dans la reproduction; par contre, les mots en grande onciale des fac-similés 23 et 28, qui sont accentués dans le ms., devraient l'être dans l'imprimé. — Page 52, M. A. M. rappelle qu'il a rencontré en plusieurs endroits du ms. en question trois signes ressemblant à des esprits doux sur une lettre des mots γυναικός, ὠφέλιμος, παιδικοῖς et θῦ (pour θεοῦ). Il aurait été au moins utile d'exposer plus complètement les données du problème, pour l'examen de cette particularité, que M. A. M. est le premier, croyons-nous, à signaler. — Page 62, fac-similé 31, l. 6, ταύτην α εὔχεται, et en note : « peut-être ἵνα ». —

Nous avons cru lire ταῦτ (pour ταύτην) ἧνα (pour ἵνα). — N'y a-t-il pas contradiction entre cette assertion de la page 63 : « Il me semble que dans ce manuscrit, lorsque le nom est accentué sur la dernière syllabe, on ne met pas d'apostrophe » et cette autre (p. 66) : « Le mot οὐχ a quelque fois l'apostrophe, ainsi que les mots comme Ἰσραήλ » etc., suivent cinq mots oxytons avec apostrophe. Nous conclurions plutôt de ces deux constatations que le copiste, sous ce rapport, n'a pas de système arrêté. — Page 72, le trait remplaçant un ν final se place généralement à la suite de la lettre précédente ; il n'est situé au-dessus de cette lettre que lorsque la place manque. L'auteur semble donc intervertir la règle et l'exception. — Page 82, fac-similé 44, l. 2, καὶ, non accentué dans la reproduction, l'est dans le manuscrit. — Enfin dans le fac-similé 52 *bis*, nous croyons apercevoir deux lignes, que nous n'avons pu lire d'ailleurs, l'une avant l'autre, après la première ligne reproduite. Nous appelons sur ce détail l'attention de M. A. Martin, qui n'en dit rien, et celle de ses lecteurs. Peut-être, par un nouvel examen du fac-similé, sera-t-il plus heureux que nous. — Nous aurions aimé que l'ouvrage fût terminé par un index onomastique.

C.-E. Ruelle.

J. Adrien Blanchet. Étude sur les figurines en terre cuite de la Gaule romaine. Paris, 1891.

Depuis Tudot, aucun archéologue ne s'était occupé, autrement qu'en passant et à propos de spécimens isolés, de ces figurines en terre cuite si nombreuses en France ; il y a là, cependant, le sujet d'une étude curieuse. M. Ad. Blanchet vient de nous rendre le service de consacrer à ces objets un travail aussi consciencieux que méthodique. Il a divisé, comme cela devait être, son livre en deux parties. L'une est, à proprement parler, un catalogue des terres cuites dont il a eu connaissance, disposées d'abord par classes de sujets figurés, puis par lieux de trouvaille et par musées ; deux planches sont jointes à ce catalogue. Ce n'est pas encore le *Corpus* dont nous aurions besoin, mais on y trouvera un choix de monuments intéressants. On s'étonne un peu, cependant, de n'y pas rencontrer un seul exemplaire de la Vénus anadyomène, si fréquente dans nos musées, ni des déesses-mères qui ne le sont pas moins, et auxquelles l'auteur a consacré un de ses meilleurs chapitres ; il nous faudra donc avoir encore recours, en certains cas, à l'inexact Tudot. Dans l'autre moitié du livre qui en constitue la partie originale, M. Blanchet a examiné toutes les questions que soulèvent les terres cuites gauloises, fabrication, ateliers d'où elles sortaient, nature des sujets représentés, destination des figurines. Il a apporté dans cette discussion une prudence et une critique qui constituent, à mon sens, le mérite principal de sa dissertation. Par cela même, il a dû, dans bien des cas, renoncer à des solutions précises ; du moins celles auxquelles il s'est arrêté ont-elles le mérite de ne jamais aller au delà de la vérité.

R. Cagnat.

De divinis honoribus quos acceperunt Alexander et successores ejus, thesim proponebat Facultati litterarum Parisiensi Aemilius Beurlier. Paris, Thorin, 1890.

Le culte impérial, son histoire et son organisation depuis Auguste jusqu'à Justinien, par l'abbé E. Beurlier. Paris, Thorin, 1891.

La soutenance de ces deux thèses de doctorat ès lettres a valu au récipiendaire un véritable succès, à l'occasion duquel des éloges bien mérités lui ont été décernés par l'aréopage le mieux qualifié, aux applaudissements d'un auditoire d'élite. Une aussi enviable recommandation sera ratifiée par les érudits qui auront recours à ce consciencieux travail. Malgré la dualité des titres, malgré la diversité de rédaction en deux langues, la ligne de démarcation entre la thèse latine et la thèse française reste purement conventionnelle et ne saurait empêcher d'en parler comme d'un tout unique. C'est qu'en effet elles forment les deux parties d'un seul et même ouvrage qui pourraient être tomées, tellement l'unité de plan et la continuité de sujet sont observées depuis la première page de l'une jusqu'à la dernière de l'autre. A les prendre dans leur ensemble, elles constituent la monographie la plus étendue, la plus complète que nous possédions, j'entends au point de vue historique, mais nullement philosophique ou psychologique, sur le culte divin rendu aux princes, l'un des phénomènes les plus intéressants à étudier dans l'antiquité classique. Ceux qui voudront en prendre connaissance, pour une simple satisfaction de curiosité, ou l'étudier pied à pied pour leurs besoins professionnels, feront bien de commencer par parcourir d'un bout à l'autre les tables de matières placées à la suite comme un *conspectus* dans lequel la charpente solide et bien ordonnée de l'ensemble se dégage nettement à travers la multiplicité des détails ; les douze pages de ce résumé sont à proposer comme un modèle de répertoire à la fois méthodique et analytique. Tout au plus pourrait-on regretter que l'auteur, ayant reproduit dans un appendice final la liste déjà connue de par ailleurs des *Divi* romains, n'ait point semblablement donné celle des successeurs d'Alexandre élevés à l'apothéose, liste non moins utile, qui aurait en plus le mérite et l'attrait de l'inédit ; tant qu'à formuler ce desideratum, je ne vois pas pourquoi on n'irait pas jusqu'à réclamer le catalogue général commenté des héros ou autres personnages déifiés à divers titres ; les légendes du vieux Latium en font connaître une demi-douzaine, Aeneas, Aventinus, Sancus, Tatius, Quirinus et Romulus, si même ces derniers doivent être dédoublés. Chez les Grecs, le nombre des rois et des particuliers, jusques et y compris Antinoüs, est plus considérable ; aussi, une adjonction de ce genre, en épuisant la matière, eût donné à la thèse latine une importance comparable à celle de la thèse française. M. l'abbé Beurlier y était admirablement préparé et s'il ne l'a pas fait, c'est qu'il n'a peut-être pas voulu, à tort suivant moi, déroger aux usages reçus de sacrifier l'étendue de l'une pour reporter sur l'autre l'effort principal. Au fond, mon observation est moins une critique qu'un hommage indirect à son talent et à sa science, en même temps qu'un appel à sa bonne volonté pour la confection d'un appendice complémentaire à sa première thèse.

Au cours de mon essai sur la *Domus Divina et les Divi*[1] il m'est arrivé de faire quelques recherches qui ont eu pour effet de montrer à mes lecteurs qu'une lacune était à remplir dans la littérature relative à l'étude des apothéoses impériales. Je ne sais si j'ai eu la bonne fortune de contribuer ainsi à ce que M. l'abbé Beurlier se chargeât de reprendre la question et de la traiter en l'élargissant avec l'ampleur qu'elle comporte, mais tout au moins le remercierai-je de m'offrir l'occasion de plaider incidemment *pro domo*, puisque *domus* il y a. En effet on ne rencontre dans son travail aucune discussion, voire aucune trace de la célèbre formule *In honorem domus Divinae*, d'une récurrence si fréquente sur les monuments votifs; pour mon compte personnel, j'aurais été charmé de connaître son opinion sur l'interprétation que j'en ai proposée en la regardant comme l'équivalent de *In honorem domus Divi*, puisque l'adjectif *Divinae* peut dériver de *Divus*, nom propre officiellement attribué à César défunt aussi légitimement que *Neronianus* de *Nero*; conférez encore *domus Augusta* pour *domus Augusti*; et c'est pour bien marquer cette acception spéciale que je crois devoir orthographier *domus Divina* par un D majuscule; c'est, en principe, la *Maison du Divin* (*César*), bien plutôt que la *Maison divine* (*impériale*).

Même après l'exposé des vues de l'auteur sur l'origine du culte impérial, je persiste à croire qu'il n'y a aucun rapport de filiation directe ou indirecte entre les apothéoses royales usitées dans le monde oriental et celles des *Divi* impériaux. Dès les temps légendaires, héroïques, des premiers rois, Romains et Latins rendaient quelquefois les honneurs divins au prince défunt, et l'interruption que cette coutume a éprouvée pendant la période républicaine ne les a pas empêchés de la reprendre dans leurs propres traditions, sans rien emprunter aux peuples étrangers, le jour où l'explosion populaire qui éclata aux funérailles de César mit en évidence que le retour à l'idée et aux pratiques monarchiques était désormais accompli. S'il est un fait indéniable, c'est que l'apothéose du dictateur perpétuel fut acclamée par le Sénat et par le peuple dans un mouvement tellement soudain et spontané qu'il exclut l'hypothèse, même la possibilité, d'une imitation inconsciente ou voulue d'usages exotiques; l'événement eût suivi son cours quand même aucun Séleucide, aucun Ptolémée n'eût été déifié, et l'on aperçoit clairement pourquoi les empereurs sont qualifiés *Romulei Divi* sur une inscription d'Alcantara. D'ailleurs, l'apothéose avait pour les Romains une signification tout autre que pour les Grecs; dans le prince défunt, ils honoraient un être supérieur à l'humanité mais inférieur à la divinité; les Orientaux l'*adoraient* à l'égal des autres dieux. Cela est tellement vrai que le mot *divus* a un sens spécial, distinct de *deus*, tandis que les Grecs n'ont jamais eu que θεός pour désigner une divinité aussi bien qu'un roi déifié de son vivant ou après sa mort.

En résumé, je crois que pour parler des choses de Rome il faut avant tout se placer au point de vue romain, et se tenir en garde contre une prédilection trop marquée pour l'influence hellénique sur les mœurs et les institutions des provinces occidentales.

1. *Bulletin épigraphique*, vol. V et VI, 1885-1886.

J'allais oublier de rendre justice au soin que M. l'abbé Beurlier a pris d'indiquer dans une table d'*errata* la plupart des fautes qui avaient échappé à la correction des épreuves ; comme contribution à ce même sarclage, inévitable dans toute œuvre d'érudition, en voici deux autres que je relève dans la thèse latine : page 9, note 2, au lieu de *Corinthum*, lire *Olympiam* (Pausanias, V, 24 ; il s'agit de la statue d'Alexandre sous les traits de Jupiter, érigée, non à Corinthe, mais à Olympie par un Corinthien) ; page 58 au lieu de *Viennae* (Vienne en Dauphiné), lire *Vindobonae* (Vienne en Autriche).

P. S. Au moment de donner le *bon à tirer* du présent article, je reçois une brochure que M. l'abbé Beurlier vient de faire paraître, *Les vestiges du culte impérial à Byzance et la querelle des Iconoclastes* ; il y montre, par un exposé de faits très curieux, comment s'opéra la transition du culte des *Divi* impériaux à celui des Saints, qu'en latin du moyen âge on appelait aussi *Divi*.

ROBERT MOWAT.

Nouvelles observations sur les assemblées provinciales et le culte provincial dans l'Afrique romaine, par Clément PALLU DE LESSERT. Paris, Pedone-Lauriel et A. Picard, 1891.

Voici encore un mémoire que j'ai grand plaisir à signaler et qui vient fort à propos après les travaux de M. l'abbé Beurlier. M. Pallu de Lessert constate un fait très remarquable en Afrique, à savoir, l'absence de traces du culte de la déesse Rome et d'Auguste, c'est-à-dire de l'empereur vivant. Nulle part ailleurs le culte des *Divi* ne paraît avoir eu une popularité comparable à celle qu'il acquit en Afrique. L'auteur l'explique en rappelant que le culte posthume des princes indigènes était dans les vieilles traditions locales. La politique romaine, qui avait trouvé en Orient le culte des princes vivants et l'avait accepté, s'accommoda en Afrique de celui des princes morts. Les habitants de la Maurétanie auraient compris difficilement peut-être le culte abstrait de Rome et d'Auguste ; ils se firent naturellement à l'idée de traiter les Césars comme les successeurs d'Iempsal, de Masinissa, de Juba, de Ptolémée. L'enquête poursuivie dans les inscriptions de Lusitanie, de Bétique, de Sicile, amène à conclure que le culte provincial de Rome et de l'Empereur vivant l'emporte généralement, mais que dans les provinces occidentales de l'Empire, celui des princes divinisés domine, sauf en Tarraconaise et en Narbonnaise où les deux paraissent avoir coexisté.

R. M.

REVUE DES PUBLICATIONS ÉPIGRAPHIQUES

RELATIVES A L'ANTIQUITÉ CLASSIQUE

Août—Décembre

1° PÉRIODIQUES

THE ACADEMY, 1891.

P. 180 et 181; cf. p. 201. J. Rhys. Note sur quelques inscriptions de Bretagne déjà connues pour la plupart.

ARCHAEOLOGIA AELIANA, XIII, 36.

P. 371 et suiv. Mowat. Signification des mots *procolitia*, *petrianae*, *classiana* dans les inscriptions militaires de la Bretagne.

ARCHEOGRAFO TRIESTINO, 1891.

P. 166. Gregorutti. Article sur l'antique Timavum et les voies Geminia et Postumia. Contient de nombreuses inscriptions; mais elles sont déjà connues.

ATTI DELL' ACCADEMIA DI NAPOLI, 1890.

P. 153 et suiv. Sogliano. Remarques sur quelques inscriptions.

P. 157. Texte trouvé à Pompéi.

113) *a*LLEIA · *m*AI · F
SACERD · V*ene*ri*S*
ET CERER*is* *s*IBI
EX·DEC·DECR · PE*c* · *pub*

P. 163. Inscription de Capoue gravée *pro salute August. M. Aur. Commod. Jovi Olbio Sabaco* (l'inscription complète sera publiée ultérieurement).

ATTI DELLA REALE ACCADEMIA DELLE SCIENZE DI TORINO, 1891.

P. 685 et suiv. Ferrero. Inscription de Demonte (territoire de l'antique Pedo).

114) L · C R I S P I V S
A V G V S T I N V S
D V M V I R · D I I S
R V B A S A C O E T
R O B E O N I · V O T V M
S · L · L · M

BULLETIN ARCHÉOLOGIQUE DU COMITÉ DES TRAVAUX HISTORIQUES, 1891.

P. 135 et suiv. Héron de Villefosse. Découvertes de M. de La Martinière au Maroc.

P. 136. A Aïn-Chkeour.

115)

*ge*NIO LOCI
... ENEON PRAEF
coh. I ASTVR ET CALL *aec*
*p*RAETORIM PERM *a*
NVS COMM HAS
IO COMPOSVIT ET FECIT

A la ligne 2, l'estampage m'a paru permettre de lire aussi bien :

L NEON = *Ael(ius)? Neon*

P. 140. A Volubilis (Ksar-Faraoun).

116)

*in hono*REM MEMORIAE
...CLAVD M·MTVRI
*vi*CTORIS·FILI
M·MATVRI VICTORIN
V·E·PRAESIDIS
ET PATRONI NOST
RESP·VOL
*e*X DEC·ORD

P. 143.

117)

E·OCRATIAE
OCRATI·F·FLAMINICA*e*
PROVINCIAE TINGIT*anae*
*c*ASSIVS PVDE*ns*
*sor*ORI·INDVLGEN*tissi*
mae *posuit*

P. 149.

118)

D M
C·CORN
ELI SEVE
RI·
IMPENSA
COLLEGI
MERCVR
VESTIARI
OR·VIX
AN·XI

Le *collegium Mercurii vestiariorum* est un collège à la fois industriel et funéraire.

P. 154. Plusieurs inscriptions funéraires écrites en grec.

P. 179 et suiv. Carton et Chenel. Inscriptions de Sidi-Ali-bel-Kassem (Thuburnica).

P. 179. Dédicace *Mercurio Sobrio, Genio Sesase et Pantheo.* (*C. I. L.*, VIII, 14690.)

P. 183.

119)

MARTI AVG
SACR
Q·FVRFANIVS·Q·F·LEM·*Mart*
IALIS·PEC·A SE·OB·HONO*res*
SVOS·II VIR·ET·FLAM AVG
REIP·INLATA·DD·STATV*am*
FAC·CVR·PRAETER SVM*mam*
NVMERATAM OB DECVS
QVINQ·ET·AMPLIVS·LVDO*s*
ET·EPVL·BIS·ET·TRIT·M·X·M
CVM·ESSET·✕ DENIS·EX·✕ *de*
NIS·A·BELLICO·PATRE·NO
MINE·EIVS·POPVLO·*datis?*
ITEM SPORTVLAS·OR*din. bis*

Les compléments sont donnés par une inscription identique et complète à droite, consacrée à une autre divinité et publiée à la même page.

L. 12 et 13. Corriger la rédaction ainsi qu'il suit : *ex denariis* [*de*]*nis a Bellico patre* [*promissis*] *n*[*o*]*mine ejus populo dedit.*

P. 184.

120)

Q·FVRFANIVS·FELIX
BELLICVS OMNIBVS HONO
RIBVS IN COLOn*ia sua* FVN
CTVS FLAM AVG PERP PECVNIA
OB HONOREM FLAMONI
SVI *perpet*VI REIP·INLATA
S[...]D D POSVIT

BULLETIN DE CORRESPONDANCE HELLÉNIQUE, 1891.

P. 418 et suiv. G. Cousin. Inscriptions d'Asie Mineure.

P. 419. Milliaire de la route de Djibi à Stratonicée, semblable au milliaire du *Corpus inscr. graec.*, n° 482. Porte le chiffre II.

BULLETINO DELLA COMMISSIONE ARCHEOLOGICA COMUNALE DI ROMA, 1891.

P. 81 et suiv. L. Cantarelli. Fastes des *curatores viarum* d'Italie.

P. 156 et suiv. Gatti. Fragment de calendrier déjà connu. M. Gatti restitue :

121)

Octobre.

11 *d* ME*ditr.* n'
12 E C
13 F FONT n'
14 G EN
15 H E*id* n'

P. 162. Loi du collège des *eborarii* et *citrarii*. (Voir plus haut, n° **14**.)

P. 166. *Elogium* de Duilius. (Voir plus haut, n° **16**.)

P. 168. *Elogium* de Marius (pareil à celui qui est déjà connu).

P. 177. De Vit. Article sur une inscription déjà connue de Ferrare. (*C. I. L.*, V, 2385.)

BULLETTINO DELL' IMPERIALE ISTITUTO ARCHEOLOGICO GERMANICO, 1891.

P. 122. Inscription déjà publiée (*Bullett. comun.*, 1890, p. 73), et que M. Hülsen restitue ainsi :

122)

M AG*rippa l. f.*
AED *iussu*
IMP·CAE*saris divi f.*
iii VIR·R *p. c. aediculam?*
*vi*CI SALV*taris refic. cur?*

P. 137. Du même. Inscription de Rome (cf. *Notizie degli Scavi*, 1890, p. 323).

123)

SENTIA·L·F
MATER·SCR*iboniae*
CAES*aris*

P. 150. Fragment retrouvé sur le Forum d'Auguste (*Bullett. comun.*, 1886, p. 79; 1890, p. 252).

124)

·ATET
NSOR·L·EQ
O

M. Hülsen restitue à la deuxième ligne : *ce*]*nsor L. Eq*[*uitium censu prohibuit*, en se référant à un passage du *De vir. illustr.*, 62 : *Censor L. Equitium, qui se Tib. Gracchi*

filium mentiebatur, in censum non recepit.

P. 151. Monument triomphal élevé par Trajan dans la Dobrudja pour rappeler ses victoires sur les Daces. M. Tocilesco, qui l'a découvert, l'a lu et restitué ainsi :

125)

Moesiae VLTOR
*iMp. caes*AR DIVI
NERVA*e f. n*ERVA
*tra*IANVS *aug. germ*
*dacicu*S *Pont. max.*
*trib. potes*T XIII
imp. vi cos V P P

IV
IV
E

P. 157 et suiv. Article de M. Mommsen sur les fastes des *sex primi ab aerario.*

Fragments de sénatus-consulte de l'an 23 avant notre ère relatifs aux *sex primi*, chefs des appariteurs publics, attachés à l'*aerarium*. Le premier a été publié dans le *C. I. L.*, VI, 10621, et le second dans le *Bullettino comunale*, 1883, p. 228. M. Mommsen restitue :

126)

[*ut ad aerarium nomina eorum qui secundum id*] || *decretum* [*creati erunt, ejus anni co*(*n*)*s*(*ulibus*) *et pra*]*et*(*oribus*) *aerario praesc*[*riptis publice proponantur, itemque ibidem proponatur*] || *sei quit de le*[*gendis scribis quaestoriis Cn. Pis*]*o L. Sentius co*(*n*)*s*(*ul*) *al*(*ter*) *a*(*mbo*)*ve, si ei*[*s videbitur, dum ne quid*] || *c*(*ontra*) *l*(*eges*) *tulerin*[*t alive qui magistratus deind*]*e ferent. Censu*(*ere*). *I*(*n*) *s*(*enatu*) *f*(*uerunt*) *CCCCV.....*

Les fastes de ces fonctionnaires figurent fragmentés sur trois inscriptions (*C. I. L.*, VI, 1496; *Bullettino comunale*, 1883, p. 226; *C. I. L.*, VI, 1495). M. Mommsen restitue (voyez page suivante) :

P. 163. Domaszewski. Essai de restitution du n° 7247 du *Corpus* (t. III). Il propose de lire :

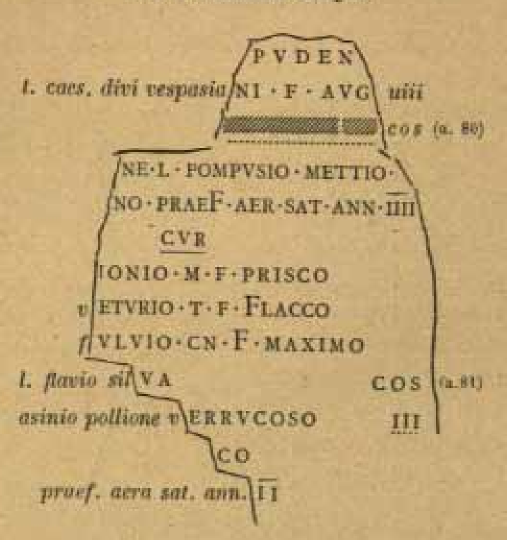
128) A · DIDIVS *Gallus* ORNATVS *dono ti*
CLAVDI · CAES*aris* AVG · GER*mani*
CI TRIVMPHAL*ibus* ORNAME*ntis cos*
x vir S · F · PROCOS.......E ET SICILIA*e leg aug*
*pr. pr. moe*SIAE PR*aefectu*S EQVITAT *bello*
*britannico pr. quaest. impe*RATORIS · I[illegible]

P. 168 et suiv. M. Ihm. Supplément au recueil de *tabulae lusoriae* que le même auteur avait déjà publié dans les *Bonner Studien*.

127)

(a. 12) *germanico caesare c. fonteio capitone cos*
. . . .*pr*
cur
. . . .
. . . . ILLIK
. . . . ALLVS
(a. 13) *c. silio largo l · munatio plan*CO · COS
. . . . *c. cae*LIO RVFO · PR
cur
. . . . NIGER
. . . . LABEO
. . . . ALBAN
(a. 14) *sex. pompeio sex. appuleio* COS
. . . . LIO PR
cur
. . . . RVFVS
. . . . ALBANVS
. . . . *b*ASSVS
(a. 15) *druso caesare c norbano fl*ACCO COS
. . . . VALENTE PR
cur
. . . . RVFVS
. . . . RVFVS
. . . . PICENTIN
(a. 16) *sisenna statilio tauro l. scrib*ON LIBONE COS
. . . . O · PROC · PR
cur
. . . . CELER

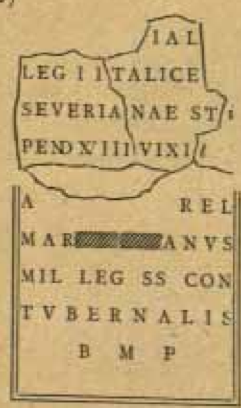
. . . .
. . . .
l. pomponio flacco c. caelio rufo cos (a. 17)
. . . .*pr*
cur
. . . .
. . . .
. . . .
TI · CAESARE · AV*g iii germanico caesare ii cos* (a. 18)
C · VMMIDIO · QVADR*ato* . . . .*pr*
cur
C · LVCILIVS · C . . . .
Q · TREBONIVS . . . .
C · FIGILIVS · C
C · CLVVIVS C
M · SILANO · M · F · L · NORB*ano balbo cos* (a. 19)
Q · LVCANIO · LATINO . . . .*pr*
cur
M . . . .
M . . . .
P · PETIL . . . .
M · VALERIO · MESSAL*la m. aurelio cotta cos* (a. 20)
Q · ARQVINIO . . .
L · PONTIO · NI*grino* *pr*
cur
D · S . . . .



BULLETTINO DI ARCHEOLOGIA E STORIA DALMATA, 1891.

P. 65. A Salone. Première mention, en Dalmatie, de la *legio I Italica Severiana*.

129)



COMPTES RENDUS DE L'ACADÉMIE DES INSCRIPTIONS ET BELLES-LETTRES, 1891.

P. 2. Le Blant. Plaque de collier d'esclave trouvée près de Velletri et communiquée par M. Helbig.

130) ASELLVS · SE
RVVS PRAIECTI
OFFICIALIS · PRAEFEC
TI ANNONIS FORAS MV
RV · EXIVI · TENE ME
QVIA · FVGI · REDVC
ME AD FLORam
AD TOSOR
ES

P. 24 et suiv. Héron de Villefosse. Découvertes du P. Delattre à Carthage : épitaphe d'un soldat de la 1[re] cohorte urbaine ; fragment de liste militaire.

P. 36. Inscription d'un monument triomphal élevé dans la Dobrudja par Trajan à la suite des guerres de Dacie. (Voir plus haut, n° **125**.)

P. 37. Note de M. Toutain sur une inscription de Luna, mention-

nant un *praeses* de Maurétanie. (Voir plus haut, n° **107**.)

P. 193. Inscription de Tipasa. (Voir plus haut, n° **98**.) La lecture du dernier vers serait, d'après M. Geffroy :

Interitumque ejus celorum regno probavit.

P. 195. Tablette de jeu trouvée au-dessus de la catacombe de Sainte-Priscille. Les deux premières lignes portent :

131) HOSTES VICTOS
ITALIA GAVDES

M. de Rossi y voit une allusion aux victoires d'Aurélien sur les Barbares, en 271.

P. 211. R. Cagnat. Inscription trouvée à Timgad.

132)
imp. CA*esa*R · D*ivi*
*nerv*AE *f. nerva* TRAIA
N*us* · *a*VG · *ger*MAN*i*CVS PONTF
*max. trib. po*T · IIII *c*OS III · P · P
*col. marci*ANAM TRAIA
*nam tha*MVGA*d*I PER LEG
iii AVG FEC
l munatio GALLO · LE*g* AVG · PRO · PR

P. 227 et suiv. Helbig. Instruments d'un repousseur en métal avec les inscriptions :

133)
AEMILI · FAVSTI.
X↓ (= 40).
X↓V (= 45)

P. 293. Héron de Villefosse. Inscription trouvée entre Gafsa et Tozeur, dans le Beled Tarfoui.

134) IMP · NERVA · CAES · AVG
P · M · TR · P · COs III
Q · FABIO · BARBARO
VALERIO · MAGNO
IVLIANO · LEG · AVG ·
PRO · PR · CASTELLVS · THI
GENSIVM ·

COMPTES RENDUS DES RÉUNIONS DE L'ACADÉMIE D'HIPPONE, 1891.

P. XXI. Pierre trouvée à Renier.

135)
MEMORIE · C ·
ANNEI FORTV
NATI C · FL · SATV
LVS LOCO SEDATO AT
SEPVLTVRAM OB EIVS
CARISSIMAM ADFECTI
ONEM ET OFELIVS TIRO
QVIBVS SVAM FRVGA
LITATEM TESTAMENTO
SVO LEGAVIT · FECE
RVNT · V · A · CIII H S E

P. XXV et suiv. Inscriptions de Tébessa, déjà publiées.

COSMOS, 1891.

P. 408. Delattre. Inscription nouvelle de Maktar (Tunisie).

136) D M S
GRANIVS · ABETDEV
IN PACE · ET REQVIE ·
VIXIT · ANNIS · XXIII
M · V · DIES · VIII ·
ORAS · X ·

A noter les sigles D · M · S · de la première ligne.

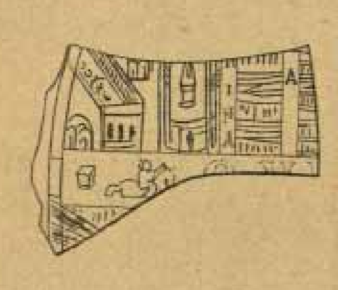
Fac-similés d'inscriptions chrétiennes de Maktar déjà connues.

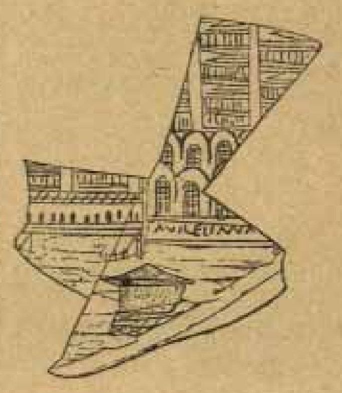
JAHRBÜCHER DES VEREINS VON ALTERTHUMSFREUNDEN IM RHEINLANDE, LXXXX.

P. 13 et suiv. J. Klein. Petits monuments du Musée de Bonn. A signaler :

P. 13. Le plan d'une ville antique à vol d'oiseau, sur un plat de verre.

137)





P. 25. **138**) Anneau d'or ayant appartenu à un option de la légion Ire *Minervia*.

Les autres textes sont déjà connus ou sans grande importance.

P. 199. J. Klein. Inscription de Cologne.

139) ADVERNO
L · VALERIVS
ATTICVS
*ex i*MP IP*siu*S

La divinité citée à la première ligne est le *Mercurius Arvernus* déjà connu par d'autres textes.

P. 212. Cachet d'oculiste de Bonn. (Voir plus haut, n° **94**.)

THE JOURNAL OF HELLENIC STUDIES, 1891.

P. 170 et suiv. Fouilles à Chypre. Inscriptions de Salamine.

P. 175.

140)
in honorem
ti. caesaris divi aug. f.
divi IVLI NEPOTI AVG *pont. max.*
*tribunic*IAE POTESTATIS *et iuliae*
aug . . . . MINORVM
*facien*DAM CVRAVIT IDE*mq. ded*
C LVCRETIO RVFO

A la ligne 5, M. Mommsen se refuse à suppléer *Sal*]*amin*(*i*)*orum*, il propose dubitativement *do*]*minorum* [*nostrorum*].

P. 177, 182, 183, 195. Dédicaces à Ptolémée Philopator et à d'autres Ptolémées.

P. 225 et suiv. E.-L. Hicks. Inscriptions de la Cilicie occidentale. Fort peu d'entre elles intéressent directement les antiquités romaines. Quatre milliaires proviennent du district d'Olba ; ils n'ont rien de particulier.

THE JOURNAL OF PHILOLOGY, 1890, p. 92.

141) Tombeau d'un vétéran de la légion XIVe, Aurelius Magnus.

KORRESPONDENZBLATT DER WESTDEUTSCHEN ZEITSCHRIFT, 1891.

P. 102. P. Wallenborn. Inscription trouvée à Bitburg.

142)



In h(onorem) d(omus) d(ivinae), num(inibus) Aug(ustis) fara[bu]rem exaedificaverunt suo i[np]endio juniores vici hic cos[i]stentes loco sibi c[on]cesso et donato a vikan[is B]edensibu[s] dedicatum effectum I..... Idus Julias imp(eratore) d(omino) [n(ostro) Philippo] Aug(usto) et Titiano c(o(n)s(ulibus), cur(atoribus)... tio] et Secundio S[e]cu[ro] (a. 245).

Ce texte donne le nom antique de Bitburg : *Beda vicus. Farabur*, mot d'origine germanique, signifierait : maison pour les voyageurs ou pour la garde de la route.

P. 109. M. Ihm. Textes de Cologne.

143) OCELLIONI
ILLANVONIS · F ·
EXOMNAE · CONVGI
EIVS
OPTATAE · F
ANNAE · NEPTIAE
BIENVS · GATI · F · PIE
DE SVO F · C

Ibid.

144) GATO CABIRI ·
F · CIVI VIROMAN
DVO DEMIONCAE
CONIVGI · EIVS
ATHAMAE ET · ATRECTO
GATI FILIS
BIENVS · GATI · F · PIE
DE SVO F · C

P. 110.

145) BIENO · GATI · F
CIVI · VIROMAN
DVO · INGENVAE
OCELLIONIS · FIL
CONIVGI EIVS

A noter tous les noms celtiques contenus dans ces épitaphes.

P. 112.

146) PRO SALVTE IMP · N
I O M
CETERISQVE DIIS
ET GENIO · LOCI
M · VERECVNDINI
VS SIMPLEX > LEG
XXX · VLP CVRAM
AGENS STRATO
RVM ET PEDITVM
SINGVLARIVM COS
V S[illegible] L
MACRINO ET CEISO (sic)
COS (an 164).

On remarquera la fonction de *curator stratorum et peditum singularium consularium*, confiée à un centurion.

P. 161. Graffite trouvé à Dortelweil.

P. 204. Autel découvert à Binchester (Angleterre). Le texte, emprunté aux *Illustrated London news* (13 juin 1891), est donné ainsi qu'il suit :

147) *Jovi Optimo Maximo et Matribus Ollototis sive Transmarinis Pomponius Donatus beneficiarius consulis* (corr. *consularis*) *pro salute sua et suorum, votum solvit libens animo.*

MÉLANGES D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE DE L'ÉCOLE FRANÇAISE DE ROME, 1891.

P. 241 et suiv. J. Toutain. Inscription de Troesmis.

148) IMP i p *caess.*
FL · CL · CONSTANTINVS AL*amann. german. max*
FL · IVL · CONSTANTIVS · SARM *per*SI*c. m*E*dic. max*
*f*L · IVL · CONSTANS SARM · PII · FEL*i*CES A*u*GG
LOC*v*M IN PARTE L*i*M*i*T*i*S POSIT*v*M GENT*i*LIVM
GOTHO*ru*M TEMERITATI SEMPER APTIS
SIMVM AD CONFIRMANDAM PROVINC*i*ALIVM
SVORVM AETERNAM SECVRITATEM ERECTA IS
TIVS FABRICAE MVNITIONE CLAVSERVN
T · LATRV*nc*VLORVMQVE IMPET*v*M PEREN
NIS MVN*imi*NIS DISPOSITIONE TENVERVNT
ADCVRANTE SAPPONE V P DVCE LIMITIS
SCYTHIAE

Texte qui mentionne la construction d'un ouvrage de défense militaire sous le règne de Constantin, Constance et Constant (337-340), par les soins de *Sappo*, *v(ir) p(erfectissimus), dux limitis Scythiae.*

P. 314 et suiv. R. Cagnat. Inscription militaire de Lambèse.

Sur la face de la pierre :

149) IVVENIOMA*tris aug. n*
ET·CASTRORV*m dedica*
NTE·Q·ANI*cio fausto*
LEG·AVGG*pr.pr.c.v.cos*
AMPL*issimo*
VETERAN*i leg. iii*
AVG·P·V·Q*u i m i*
LITARE *coeperunt*
CN·CL·SE*v e r o*
Ꞁ·TIB·CL·P*ompeiano ii* (a. 198)

Sur le côté :

L CALLIV▨CL▨		A▨IIIVCAIS	
C NERVLLI*us* SERANVS	CIRT	C POMPONIVS VITALIS	AMMED
M AVRELIVS FATALIS ∅	THEV	C EGNATIVS SATVRNIN	KART
M IVLIVS QVINTVLVS	CIRT	C IVLIVS FAVSTVS	CILIO
M CINGONIVS VERVS	CIRT	Q AEMILIVS SAXO	CIRT
M FLAVIVS VRBANVS	CIRT	C IVLIVS IVCVNDVS	CIRT
C IVLIVS SATVRNINVS	CAST	C LAELIVS SECVNDVS	CIRT
COH VII TIB CLAVDIVS CASTVS	CIRT	C IVLIVS FESTVS	SIMIT
Q MEMMIVS AVI*t*VS	CAST	C VIBSANIVS VICTOR	CAST
C ATTIVS ROGA*tus*?	CAST	C IVLIVS IMPETRATVS	KART
Q CERELLIVS SILV*anus*	CAS*t*	C CORNELIVS HONORATVS	THAM
M CATTIVS FAVSTINVS	CIRT	C CERELLIVS FRVCTVS CAST	CORN
C SERTORIVS VICTOR	KART	Q OPPIVS CRESCENS	HIPPO
M MVNATIVS MESSOR	CAST	C GENTIVS IVLIANVS	CAST
C IVLIVS SILIQVARIVS	CIRT	COH X Q VOLVSSIVS MAXIM	LAMB
C IVLIVS HONORATVS	CIRT	C IVLIVS VITALIS	THEV
M GRANIVS CLEMENS	CAST	C IVLIVS BARIC	CAST
M CASSIVS RVFVS	▨	C EGNATIVS MARTIALIS	THAM
C AVFIDIVS FAR▨VLEVS	▨	M NVMISIVS GEMELLVS	CAST
M AVRELIVS CITTINVS	▨	M NVRIVS FELIX	CIRT

Q CLODIVS CLARVS	CIRT
M VLPIVS SATVR*ni*NVS	KA*r*T
M GELLIVS OPTAT*u*S	BA*gai*?
C CORNELIVS SA*turninus*	CIRT
M NVERIVS DA*tus*	CIRT
T AELIVS CRETICVS	CAST
Q AVRELIVS RVFVS	CAST
C VINICIVS DONATVS	CAST
C VITALIS C*u*PITVS	HAD
C IVLIVS ARABVS	CVIC
Q GEMINIVS SATVRNINVS	CIRTA
M ATINIVS FELIX	THAM
P PVBLICIVS ORESTINVS C▒S	COR TR
C PETRONIVS MANGALA	CVIC
C IVLIVS EXTRICAT*u*S	THEV
M CAECILIVS MERIDIANVS	CAST
Q SALLVSTIVS FELIX	CIRT
C IVLIVS VICTOR	CIRT
M TERENTIVS GEMELLVS	CIRT
C GEMINIVS VETVSTINVS	KAR BF TRIB
SEX VETTIVS VICTORINVS	CAST
COH VIII C IVLIVS GVDVLLVS	CA*st*
M AEMILIVS HIDDIBAL	CAST
M FLAVIVS ROGATVS	AMM
C STABERIVS PRIMVS	CAST

M QVINTIVS SERVILIVS	BVLLA
M Ge*llius*? MARTIALIS	CILIO
T FLA*vius* SATVRNINVS	CAST
L LATINIVS SILVANVS	KART
L AGRIVS IANVARIVS	KART
C CANTINIVS VICTOR	CALAM
C SALTIVS VICTOR	CAST
C ATTIVS FA*ust*VS	*t*IPAS BF TRIB
L OMIDIVS DONATVS	THAM SIG
C IVLIVS FELIX	CAST
C IVLIVS OPTATVS	HIPP
T AONIVS DONATVS	BAGAI
C PINAEVS BARIC	CAST
L FLAVIVS C▒INVS	CALAM
L OCTAVIVS AVGVSTALIS	KART
L SILICIVS IANVARIVS	CAST
L MELLONIVS FELIX	CIRT
L LVCIVS ANTONINVS	DIAN
L LVCCEIVS FELI X	THEV
C AELIVS FORTVN ATV*s*	KART
C POMPONIVS FE LI*x*	N▒
M LABERIVS O*p* *t*ATVS	TIPAS
C CAECILIVS IAN*uarius*	HIPP
C IVLIVS VICTO*r*	CIRT
P MAGNIVS GEMELL▒V*s*	THVS
L APPIVS PORCELLVS	OEA

P. 320. Fragment d'inscription de Carthage contenant des ethniques. Faisait partie d'une liste militaire.

P. 323 et suiv. Delattre. Marques doliaires de Carthage.

MÉMOIRES DE LA SOCIÉTÉ DES ANTIQUAIRES DE FRANCE, 1889.

P. 321 et suiv. R. Mowat. Notice de quelques bijoux d'or au nom de Constantin.

MEMORIE DELLA REALE ACCADEMIA DELLE SCIENZE DI TORINO, 18.

Ferrero. Inscriptions antiques de Verceil. Supplément au travail semblable publié autrefois par le P. Bruzza.

P. 12. Fac-similé de la *lex Tappula*.

M. Ferrero a fait suivre ce recueil de la collection des inscriptions étrangères à Verceil, mais relatives à des personnages de cette cité.

MITTHEILUNGEN DES KAISERLICH DEUTSCHEN ARCHAEOLOGISCHEN INSTITUTS, ATHENISCHE ABTHEILUNG, 1891.

P. 95 et suiv. Th. Mommsen. Lettres de Mithridate aux magistrats de Nysa et à un des satrapes qu'il avait établis en Asie Mineure, au sujet d'un certain Chérémon qui avait suivi le parti des Romains et s'était réfugié à Rhodes pour éviter la vengeance du roi. Celui-ci ordonne de le ramener vivant ou mort. Voici les deux ordonnances de Mithridate.

150) Βα]σιλ[εὺς Μιθραδ]άτης Λεοννίππῳ σατράπῃ
. . . . χαί]ρειν
Ἐπεὶ Χ[αιρ]ήμω[ν Π]υτοδώρου ἐχθρότατα κα[ὶ
πολεμιώτα[τα πρ]ὸς τὰ ἡμέτερα πράγματα δια[κείμε
νο[ς] ἀπ' ἀρχ[ῆς . . .τ]οῖς ἐχθίστοις πολεμίοις [ἐβοή
θ]ει ν[ῦν] τε τή[ν ἐμὴν] παρουσίαν ἐπιγνοὺς τοὺς [ἰδίους υἱ
οὺς Πυθόδ[ωρ]ον καὶ Πυθίων[α] ἐξέθετο καὶ αὐ[τὸς πέ]
φ]ευγεν, κήρ[υ]γ[μα ἐ]ποίησα, [ὅ]πως ἐάν τις ζῶντ[ας ἐ
πάγῃ Χαιρήμ[ονα] ἢ Πυθόδωρον ἢ Πυθίωνα, λάβ[ῃ τάλαν
τα τεσσαράκ[ον]τα · ἐὰμ [μόνον] τὴν κεφαλὴν τινος [τούτων
ἐνένκῃ, λά[βῃ] τάλαντα [εἴ]κοσι.
Βασιλεὺς Μιθραδάτη[ς] Λεωνίππω χαίρειν.
Χαιρήμω[ν] Πυθοδώρου πρότερον μὲν τοὺς δι[αφυ
γόντας Ρωμαίων σὺν τοῖς παισὶν εἰς τὴν Ροδ[ίων ἐξέ
θετο πόλιν νῦν τε τὴν ἐμὴν παρουσίαν πυθό[μενος
εἰς τὸ τῆς Ἐφεσίας Ἀρτέμιδος ἱερὸν καταπ[έφευγε
ἐντεῦθέν τε γράμματα πρὸς τοὺς κοινού[ς πολε
μίους διαπέμπεται Ρωμαίων · ἔστιν δὲ ἡ [τούτου
ἄδηα τῶν γεγενημένων ἀδικημάτων φ[υλακ
τήριον τῶν καθ' ἡμῶν πραττομένων. Φρ[όντι
σον ὅπως μάλιστα μὲν ἄγῃς αὐτὸν πρὸς [ἐμὲ
ἢ ἐν φυλακῇ καὶ εἰργμῷ ὑπάρχῃ, ἄχρι ἂν ἀπ[ὸ τῶν
πολεμίων ἐμὲ γενέσθαι.

P. 140 et suiv. Diverses trouvailles épigraphiques faites en Grèce et en Asie Mineure.

Je signalerai une statue de Néron acéphale, en costume d'*imperator* avec cette inscription, non martelée.

151)
ΝΕΡΩΝΑ ΚΛΑΥΔΙΟΝ ΘΕΟΥ
ΚΛΑΥΔΙΟΥ ΚΑΙΣΑΡΟΣ ΥΙΟΝ

P. 235. Th. Mommsen. Fragment d'inscription qui nous fait connaître une réglementation de l'année asiatique par Paullus Fabius Maximus, proconsul, entre 744 et 753 de Rome.

Cf. *C. I. Gr.*, 3902 *b* et 3957.

152)
iucVNDIOR · AN · SALVBRIOR · NATALIS · PRINCIPIS · NOSTri
CVMQVE · NON VLLO · EX · DIE FELICIORA · ET · PRIVATIM · SINGVLIS · ET · VNIVERSIS · PVBLICE
QVEM · GRAECI · SVO · NOMINE · DIEM NEAN · NVMENIAN APPELLANT · EVM · CLARISSIMI · VIRI · CAESARIS
NONVS · XXX · DECVMVS · XXXI · VNDECVMVS · XXX · DVODECVMVS · XXXI · INTERKALARIS · INTERPONETur
ΜΙΓΣ ΚΑΘΙΕΡΩΘΕΙΣΑΣ ΕΙΤΕ ΔΙΑ ΘΡΗΣΚΕίαν

MITTHEILUNGEN AUS DEM GERM. NATIONAL MUSEUM, 1891.

P. 41 à 43. Article de M. Zangemeister sur deux inscriptions romaines du Musée national.

MONUMENTI ANTICHI PUBBLICATI PER CURA DELLA REALE ACCADEMIA DEI LINCEI (I, 2ᵉ livraison).

P. 430 et suiv. Barnabei. Fragment d'un nouveau diplôme militaire trouvé dans le Tibre.

153)
HABENT · SI QVI · EORVM · FEMINAM · PEREGRINAM
DVXERIT · DVMTAXAT · SINGVLI · SINGVLAS QVAS
PRIMO · DVXERINT · CVM · IIS · HABEANT · CONVBIVM
HOC · QVOQVE · IIS · TRIBVO · VT · QVOS · AGROS · A ME
ACCEPERINT · QVASVE · RES · POSSEDERVNT · III · K
iANVAR · SEX · MARCIO · PRISCO · CN · PINARIO
AEMILIO · CICATRICVLA · COS · SINT · IMMVNES
ISTI C · F · GALERIA · SATVRNINI
cLVNIA · CHO · II · PR

A noter la concession de l'immunité (exemption d'impôts) pour les terres concédées aux prétoriens par l'empereur et pour les possessions des soldats.

M. Mommsen estime que la date mentionnée aux lignes 5 et 6 doit être le 30 décembre 79 ou 80.

Neu Jahrbücher für Philologie und Paedagogik, 1891, p. 289 et suiv.; 465 et suiv.; 625 et suiv.

Du degré de confiance qu'il convient d'accorder aux Fastes Capitolins.

Notizie degli Scavi di Antichità, 1891.

P. 34. Tombeaux de Rome.

154)

D M
CL · HIC · IACEO · DIADVME
NVS · ARTE · POETA ' OLIM · CAE
SAREIS · FLORIDVS · OFFICIIS '
QVEM · NVMQVAM · CVPIDAE
POSSEDIT · GLORIA · FAMAE '
SED · SEMPER · MODICVS · REX
SIT · VBIQVE TENOR ' HYLLE
PATER · VENI · NOLO · MOVERE
TVMVLTV ' HOSPITIVM ·
NOBIS · SVFFICIT · ISTA · DOMVS
▨▨▨▨▨▨▨▨▨▨
▨CL · FRVCTIANE
B · M · F

155)

D M
TI · CLAVDII · HYLLI
LICTORIS · POPVLARIS
V · A · XXIII · D · XVIIII ·
CL · DIADVMENVS
PATER · OBSEQVENTISSIMO
FILIO

P. 87. A Chiusi.

156)

D ∅ M
AVRELIO FELICI
ANO PINCTORI
AVGVSTORVM
SIVE OMNIVM
BONORVM · Vi
RORVM Q VI
XIT ANNIS LXV
▨III ORIGENIA
FILIA KARISSIM
PATRI B ∅ M · P

P. 88. A Rome.

157) + IOHNS PRIMICIR
ANNIS PLVS MN
KL EDS NBRE

Johan(ne)s primic[e]r[ius vixit] annis plus m(i)n(us)[..... decessit]..... k(a)le(n)d(a)s n(ovem)bre[s]...

P. 96. A San Vittorino.

158)

RCATIO
CASTELLVM PED CX AF
EVM HEREBRA ET CASTELLVM
∞ ∞ CCCXX · AB · CASTELLO AD CO
▨VM · AD VINIAS · ANCHARIORVM · PED
NEIS ANCHARVM · AD · CASTELLVM · QVI
IAS PACIANAS · P · CCCXX · AF · VINEIS
AD CASTELLVM · QVI · EST · CONTRA

ɃCCCCL · AF VILLA · PACIANA · AD · CASTEL
/B · SEGETE · PACIANA · P · CCLXXXV · AF
Ɔ · QVI · EST · SVB · SEGETE · AD · CASTEL · AF
M · TRAECIS P · ∞ CCXC · AT · ANGVLO
AD · CAST · QVI · EST · AD · COMPITVM · TR
AB · ANGVL · TRAEC · AD · CAST · QVI · EST · S
GAVIDI · CCCXLV · AB · SECETE GAVIDI · AD
M · PED · ɃCCCXXX · S · PEhↀↀↀɃCLX

Ce texte se rapporte sans doute à quelque aqueduc dont il indique le parcours.

P. 127. Rome. Inscription dédicatoire à Silvain par les *equites singulares*. Sur la face, de chaque côté d'une représentation de Silvain :

156)

IMP · CAES	T · AELIO
HADRI	ANO
ANTO	NINO
AVG · PIO	P · P · IIII
M · AELIO	AVRELIO
CAESARE	II · COS (a. 145)
PR · NON ·	IANVAR
VETERA	NI · EX
NVMERO	EQ · SING
IMP · N	MISSI
HONESTA	MISSIONE
QVIBVS	PRAEFVIT
TATTIVS	MAXIMVS
TRIBV	NVS
SILVAN	ARAM
VOTVM	ANIMO

LIBENTES · POSVER ·

Sur le côté droit :

P · AELIVS BASSVS
P AELIVS SATYRIO SIG ·
C IVLIVS VALENS
ARMOR · CVST ·
T · FLAVIVS MACEDO
P · AELIVS CELSVS
P · AELIVS SEXTVS
P · AELIVS BITHVS TVBICE
P · AELIVS DOMITIVS
P · AELIVS PETRONIVS
P · AELIVS SEVERVS
TABLIFER

Sur le côté gauche :

P · AELIVS · SENILIS
C · LVLIVS SENILIS
C LVLIVS SAEPINVS
L CASSIVS TERTIVS
P · AELIVS NEO SIGN
P · AELIVS OPTATVS
P · AELIVS NVMERIVS
P · AELIVS VALENS · HAST
P · AELIVS QVINTVS
P · AELIVS DOMITIVS
P · AELIVS SATVRNINVS SIG

P. 129.

157) I·O·M
IVNONI
HERCLENTI
CAMPESTRIBVS
M·VLPIVS MARTIALIS
EX·DECVRIONE
FACTVS·7·AB
IMP CAESARE
HADRIANO
LEG·I·MINERVAE
VOTO·SVSCEPTO
D·D·

Même page.

158) APOLLIN·SAC
T·AVR·DOMITVS
MISS·ONESTA
MISSIONE
EX·ASTILIARIO
T·AEL·VALENTINIO
V·S·L·L·M·
TERTYLLO·ET
SACERDOTE·COS (a. 158)

P. 130. Borne-limite du Tibre.

159)
ex auctoritate
imp. cae SARIS·DIVI
*ner*VAE·FIL·NERVAE TRAIANI
aug. GERM·PONT·MAX·TRIB·POT·V
COS·IIII·p·P
*t*I·IVLIVS·FEROX·CVR·ALVEI·ET
RIPARVM·TIBERIS·ET·CLOACARVM
VRBIS·TERMINAVIT·RIPAM·R·R
PROXIM·CIPP·P·VIIIS

P. 167. Trouvé à Pouzzoles.

160)
ΕΠΙ ὙΠΑΤωΝ ΛΟΥΚΙΟΥ ΚΑΙ ΣΕ
ΚΑΙ ΤΥΡΙΟΙΣ·L·ΣΔ·ΜΗΝΟΣ ΑΡτεμ
ΙΣΙΟΥ ΓΑ·ΚΑΤΕΠΛΕΥΣΕΝ Απο
ΤΥΡΟΥ ΕΙΣ ΠΟΤΙοΛΙΣ ΘΕΟΝ δ' ἐπ
ΙΟΣΑΡΕΠΤΗΝ Οὑ ΗΓΑΓΕΝ
ΗΛΕΙ■ΚΑΤΕΠΙΤΟ
PRO SAL·IMP·DOMITIANI

l. 2. ἔτους σδ (= 204) de l'ère tyrienne.
l. 3. 3e jour du mois Artemisios.

P. 222. A Ravenne.

161)
C·LARNIVS·ANTIOCHVS
AVGVSTAE·RAVENN·SIBI·ET
C·LARNIO·SIMPLICIANO
LIBERTO·ET·ALVMNO SVO
PIENTISSIMO·ET·KARISSIM·V·P
SI QVIS ANTE HANC ARCAM
OSSVARIVM *Alter*AM ARCAM

Ce texte donne les noms complets de Ravenne : *Augusta Ravenna.*

P. 232. A Rome (dans les fondations du nouvel hôtel des postes).

162)
HERCVLI·S·S
SILVANO·S·S
M·VLPIVS
APOLLONIVS
AVG·L·PRECO
FAMILIAE·CASTRESIS
POSVIT

P. 236. A Naples. (Voir plus loin les *Comptes rendus de l'Académie de Naples.*)

163)

P · PLOTIO · P F · PAL · FAVSTINO
SCRIBAE · PVBLICO · NEAPOLITAN
AEDILICIO · PLOTIA · NOME · VXOR

ЄΠΙ ΥΠΑΤΩΝ Λ ΑΚЄΙΛΙΟΥ CΤΡΑΒΩΝΟC
ΚΑΙ CЄΞΤΟΥ ΝЄΡΑΝΙΟΥ ΚΑΠΙΤΩΝΟC ΔΗΜΑΡ
ΧΟΥΝΤΟC ЄΡЄΝΝΙΟΥ ΜΝΗCΤΗΡΟC ΙΗ ΠΡ ΚΑΛ
ΟΚΤΩΒΡΙΩΝ ΓΡΑΦΟΜЄΝΩΝ ΠΑΡΗCΑΝ
ΙΟΥΛΙΟC ΑΠΟΛΛΙΝΑΡΙC ΔΟΜΙΤΙΟC ΑCΙΑΤΙΚΟC
ΙΟΥΛΙΟC ΠΡΟΚΛΟC ΑΡΤεμίδωρος?
ΠЄΡΙ ΟΥ ΠΡΟCΑΝΗΝЄΓΚЄΝ ΤΟΙC ЄΝ ΠΡΟCΚΛΗΤΩΙ
ΙΟΥΛΙΟC ΛЄΙΟΥΙΑΝΟC Ο ΑΝΤΑΡΧΩΝ ΠЄΡΙ ΤΟΥΤΟΥ
ΤΟΥ ΠΡΑΓΜΑΤΟC ΟΥΤΩC ЄΥΗΡЄCΤΗCЄΝ ЄΙCΗ
ΓΟΥΜЄΝΩΝ ΤΗΝ ΓΝΩΜΗΝ ΤΩΝ ЄΝ ΠΡΟCΚΛΗΤ
ΚΑΙ CΥΝΠΑΘΙΑC ΧΑΡΙΝ ΚΑΙ ΜΝΗΜΗC ΟΦЄΙΛΟΜЄ
ΝΗC ΤΟΙC CЄΜΝΩC ΒΙΩCΑCΙ ΤΗC ЄΚ ΤΩΝ ΖΩΝΤΩΝ
ΤЄΙΜΗC Η ΜΟΝΗ ΠΑΡΑΜΥΘΙΑ ΤΟΥ ΒΙΟΥ ΤΗΝ ΥCΤΑ
ΤΗΝ ΗΜЄΡΑΝ ΠΑΡΗΓΟΡΟΥCΑ ΜΑΛΙCΘ ΟΤΑΝ ΤΙC
ΜЄΤΑ ΤΗC ΤΩΝ ΤΡΟΠΩΝ ЄΠЄΙΚЄΙΑC ΚΑΙ ΤΗΝ ЄΠΙ
ΤΗC ΠΑΤΡΙΔΟC ΦΙΛΟΤЄΙΜΙΑΝ ΚΑΤΑ ΤΟ ΔΥΝΑΤΟΝ
L · D · D ·

ΠΑΡΑCΧΗ ΩCΠЄΡ ΚΑΙ ΠΛ
ΦΑΥCΤЄΙΝΟC ΚЄΡΑCΑC ΤΗ
ΠΩΝ ΧΡΗCΤΟΤΗΤΙ ΚΑΙ ΤΙ
ΤΩΝ ΠЄΠΙCΤЄΥΜЄΝΩ
ΦΘΟΝЄΡΩ ΔΑΙΜΟΝΙ CΥΝ
ΤΩΝ ΠЄΠЄΙΡΑΚΟΤΩΝ ΚΑ
ΤΟΝ ΜΑΡΤΥΡΙΑC ΑΞΙΟC
ΤЄC ЄΙC ΤΟ ΚΗΔΟC ΑΥΤ
Ι ΑΠΟCΤЄΛΛЄΙΝ ЄΓΝ
ΖЄΙΝ ЄΠΙΤΡЄΠΟΝ
ΔЄΙΑΝ ΔΙΔΟΜЄ
ΤЄC ΑΥΤΟΥ ЄΛΟΝ
Η ΜЄΜΙCΘΟΜЄ
ΚΑΙ ΠΛΑΤΟΥC Ι
ΡΟΜЄΝΟΙ ΤΟ ΤΗ
ΜΗΔЄ ΤΩΝ ΚΑΤ
D

P. 238. Au Pausilippe. Sur une plaque de marbre brisée à droite, qui couvrait une tombe.

164) SATVR SOLIS LVNAE MARTIS

ROMAE CAPVAE CALATIAE BENEV

PALESTINE EXPLORATION FUND, 1891.

165)

P. 19. Jérusalem. Fouilles près de l'église de Saint-Pierre, à Sion. Découverte d'une mosaïque et de murs avec des briques portant la marque L X F, *L(egionis) X F(retensis)*.

RENDICONTO DELLE TORNATE DELL' ACCADEMIA DI NAPOLI, 1890.

P. 30. Analyse d'un mémoire de M. Sogliano sur l'inscription de P. Plotius Faustinus (n° 163); contient de très intéressantes conclusions sur les empiétements opérés par des particuliers au détriment du domaine en Cyrénaïque, et la mission confiée à ce sujet à L. Acilius Strabo par Néron et ses successeurs jusqu'à Vespasien, sous lequel elle aboutit.

P. 6. Sogliano. Nouvelle inscription de Pompéi sur un banc circulaire, près de la porte de Stabies.

166) M·ALLEIO·Q·F·MEN*enia tribu* MINIO·II·V·I·D·LOCVS·

SEPVLTVRAE·PVBLICE·DATVS·EX·D·D

REVUE ARCHÉOLOGIQUE, 1891.

P. 129 et suiv. Inscriptions de Cherchel, par MM. Waille et Gauckler.

P. 130. Inscription gravée deux fois sur la même plaque, au revers et au droit. La première étant pleine de fautes que le lapicide avait essayé de corriger, on dut recommencer la gravure de l'autre côté.

P. 214 et suiv. R. Mowat. Diplôme militaire relatif à l'armée de Pannonie (avec fac-similé) :

167)

Imp. Caesar, divi Hadriani f. divi Trajani Part. nep., divi Nervae pronepos, T. Aelius Hadrianus Antoninus Aug. Pius pont. max. trib. pot. XI, imp. II, cos. IV p. p. equitib. et peditib. qui militaver. in alis V et coh. VII quae appel- l(antur) I Ulpia contar. miliaria et I Thrac. Victr. et I Hisp. Arvac. et I Cannef. c. r. (corr. *Cann[an]e- f(atium) c. r.*) *et III Aug. Thr. Sagit., et I Ulp. Pann. et I Aelia Sagit., et XVIII vol. c. r. et IIII vol. c. v. et I Thrac. c. r. et V Callecor. Lucensium et II Alpinor. et sunt in Pann. Super. sub Pontio Laeliano, quinque et vi-*

ginti stipend. emer. dimiss. honesta missione, quor. nomin. subscr. sunt civit. roman. qui non haber. dedit et conub. cum uxorib. quas tunc habuiss. cum est civit. iis data aut cum iis quas post duxiss. dumtaxat singulis. A. d. VII Id. Oct. C. Fabio Agrippino et M. Antonio Zeno cos. — Coh. I Ulpiae Panonior. cui praest A. Baebius Regillus, Suess.; ex pedite : Attae, Nivionis f. Azalo. — Descrip. et recog. ex tabul. aenea quae fixa est Romae in muro post templ. divi Aug., ad Minervam. (a. 148.)

Ce texte forme la première page extérieure du diplôme; il est reproduit à peu près exactement à l'intérieur.

La deuxième page extérieure donne les noms des témoins :

L. Pulli Daphni; M. Servili Getae; L. Pulli Chresimi; M. Sentilii Iasi; Ti. Juli Felicis; C. Juli Silvani; P. Ocili Prisci.

P. 399. Inscriptions de Cherchel envoyées par M. Waille. Le texte suivant, que M. Gauckler avait bien voulu me communiquer antérieurement à cette publication, est intéressant :

168) C · IVLIO · REGIS
PTOLEMAEI LIB
MONTANO
IVLIA PRIMA CONIVX
FECIT

REVUE CELTIQUE, 1891.

P. 254. H. Thédenat. Noms gaulois barbares ou supposés tels, tirés des inscriptions; cf. p. 131 et 354.

REVUE ÉPIGRAPHIQUE DU MIDI DE LA FRANCE, 1890.

P. 124. A Mazan (Vaucluse). Copie de M. Fer.

169) PROXSVMis
SVIS L · SENn
IVS ∅ TERTIOLus

REVUE DES PYRÉNÉES, 1891.

Continuation de la publication posthume de J. Sacaze sur les inscriptions des Pyrénées.

P. 573 et suiv. Article de M. Lebègue sur les fouilles qu'il a faites cette année à Martres-Tolosanes. Il y donne à la fin les marques de potiers qu'il a relevées sur les débris de vases exhumés.

REVUE DES ÉTUDES GRECQUES, 1891.

P. 46 et suiv. Sayce. Inscriptions grecques d'Égypte. Graffites peints sur les murs d'une carrière, près du village de Debbabiyeh. Le suivant intéresse les antiquités romaines.

170)
ΤΟ ΠΡΟϹΚΥ
ΝΗΜΑ ΤΙΤΟΥ
ΦΛΑΥΙΟΥ ΝΕ
ΠΩΤΟϹ ΚΑι ΚΕ......
ΠΑΤΡΟϹ ΑΥΤΟΥ ΦΛΑΥ
ΙΟΥ ϹΕΡΗΝΟΥ ΟΥΕΤΡΑΝΟΥ
ΛΑ ΑΝΤΩΝΙΝΟΥ ΚΑΙ ΑΛΕ
ΞΑΝΔΡΟΥ ϹΕΒΑϹΤΩΝ
ΠΑΧΩΝ Η̅

Les deux empereurs cités à la ligne 7 sont Elagabal et Sévère Alexandre. Leur réunion sur un seul texte est remarquable. Ils furent consuls ensemble en 122.

RHEINISCHES MUSEUM FÜR PHILOLOGIE, 1891.

P. 77. A propos d'une inscription d'Afrique (*C. I. L.*, VIII), M. Schmidt étudie la chronologie des écrits de Tertullien et la date de certains proconsuls d'Afrique (209-212).

P. 334 et suiv. Du même. Article sur deux inscriptions qui font connaître deux nouvelles villes, le *municipium Numiulitanum*, et le *municipium Thim(ida) Bure* (on croyait jusqu'ici qu'il fallait réunir les deux mots et expliquer *Thimbure*).

171) P. 598. Article de M. von Domaszewski sur le *juridicus Britanniae* et la date où la légion IIe *Adjutrix* passa de Bretagne en Pannonie, à propos de l'inscription 5533 du *Corpus* (tome IX).

SITZUNSTBERICHTE DER PHILOSOPHISCH-PHILOLOGISCHEN UND HISTORISCHEN CLASSE DER AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN ZU MÜNCHEN, 1891.

P. 293 et suiv. Wölfflin. Commentaire sur la *columna rostrata*.

P. 325 et suiv. Schreiner. Diplôme militaire d'Eining.

Face interne.

172)

[redacted] ET II FLAV*ia*
p. f. ∞ *e*T I ET II RAETORVM *et*
*iii bracar a*VG ET III THRAC ET III
thracum c. r. et iii BRITANN ET IIII GALLOR
[redacted] *et vii* LVSITAN ET SVNT
in raetia PROVINCIA SVB
[redacted] NIN*o* [redacted]
[redacted] *sTipendiis* [redacted]
[redacted] *honeSta missione* [redacted]
liberis posterisque E O *r u m* [redacted]

Ce diplôme appartient à l'armée de Rétie et reproduit les noms d'ailes et de cohortes déjà connues par d'autres documents analogues.

Face externe.

subscripta suNT *ipsis liberis posteris*
que eorum CIVIT DED ET CONVB CVM VXO
*ribus quibus t*VNC NVPSIS CVM EST CIVITAS
*is data aut cum i*S QVAS POSTEA DVXISSENT DVM
taxat singuli SINGVLAS PR K IAN
CINO D AEMILIO FRONTONE COS
cohortis iii BRITTONVM CVI PRAEEST
NIVS C F IVNIANVS
EX PEDITE
et SIMNIAE CON EIVS
*descriptum et rec*OGNIT EX TABVLA AENEA
quae fixa est ROMAE IN MVRO POST TEM
plum divi AVG AD MINERVAM

L'auteur pense que ce diplôme doit se placer entre les années 138 et 145.

SITZUNSBERICHTE DER KOEN. AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN ZU BERLIN, 1891.

P. 845 et suiv. O. Hirschfeld. Étude sur la police de sûreté dans l'empire romain, où il est fait un très grand usage des inscriptions.

WESTDEUTSCHE ZEITSCHRIFT, 1891.

P. 111 et suiv. **173**) Le camp de l'*ala II Flavia* à Aalen et remarques sur l'armée et le *limes* de Rétie.

2° TRAVAUX RELATIFS A L'ÉPIGRAPHIE

COLLECTIONS DU MUSÉE ALAOUI (fasc. 6).

Étude de M. J. Toutain sur le legs alimentaire de Sicca Veneria (*C. I. L.*, VIII, 1941).

CORPUS INSCRIPTIONUM LATINARUM, t. III, Supplément.

2° partie. — Dacie, Mésie Supérieure, Dalmatie.

Les inscriptions des deux pre-

mières provinces ont été publiées par M. von Domaszewski ; celles de Dalmatie, par M. O. Hirschfeld.

Id., t. VIII, Supplément.

Première partie. — On y trouvera, réunies par les soins de MM. Cagnat et Schmidt, les inscriptions de l'Afrique proconsulaire et de la Numidie proconsulaire découvertes depuis dix ans ; elles s'élèvent à plus de six mille. Le commentaire des textes a été rédigé par M. Schmidt.

Inscriptiones graecae Siciliae et Italiae, additis graecis Galliae, Hispaniae, Britanniae, Germaniae inscriptionibus.

L'auteur est M. Kaibel, sauf pour les inscriptions de Gaule qui sont publiées par M. Lebègue.

S. Dehner. — Hadriani laudatio Matidiae. Neuwied, 1891, in-4 (Programme de gymnase). Restitution du texte et commentaire instructif.

O. Guelliot. — Cachet inédit de l'oculiste Gentianus. Reims, 1891, in-8 (chez Matot).

Dans un tombeau découvert à Reims, à l'extrémité du faubourg Cérès.

Sur les tranches, on lit :

174)

a) GENTIANI DIALE
PIDOS AD ASPRITV

b) GENTIANI LENE
AD IMPET LIPPIT

c) GENTIANI HERBA
CIVM AD CLARIT

d) GENTIANI DIA
MISVS AD VETE C

Sur le plat on lit, en caractères moins soignés, d'un côté, ERBAS ; de l'autre, LENE, disposés précisément de telle sorte que ces mots correspondent, le premier à la tranche *c*, le second à la tranche *b*. Sur l'autre plat on peut déchiffrer DEIE, d'un côté, O de l'autre ; lettres et mots auxquels la même explication ne peut s'appliquer.

Laticheff. — Inscriptiones antiquae orae septentrionalis Ponti Euxini graecae et latinae. Pétersbourg, 1890, 2ᵉ volume.

De Ruggiero. — Dizionario epigrafico di Antichità romane.

Fascicules 22 et 23. — De *Armenia* à *Asisium*. Principaux articles : *Armenia*, *Arnensis*, *Ascia*, *Asia*.

Seidel. — Ueber roemische Grabinschriften. Sugan, 1891, in-4 (Programme de gymnase). Fait exclusivement usage des inscriptions funéraires d'Afrique.

J.-P. Waltzing. — Le Recueil général des Inscriptions latines et l'épigraphie latine depuis cinquante ans (Louvain, 1892, in-8 ; chez Peters).

Travail très consciencieux, où l'auteur étudie l'histoire du *Corpus inscriptionum latinarum*, depuis Maffei et Seguier jusqu'à l'année présente. On y trouvera, sur les différents volumes du *Corpus*, leur contenu, les travaux qui ont permis de les mener à bonne fin, toute une série de renseignements exacts et précis qu'il était bon de grouper.

R. Cagnat.

TABLE ANALYTIQUE

DE LA REVUE DES PUBLICATIONS ÉPIGRAPHIQUES

N. B. — Les nombres qui suivent chaque article renvoient non aux pages, mais aux numéros (en caractères gras) qui accompagnent chaque inscription.

I

NOMS ET SURNOMS[1]

[1] Nous n'avons relevé que les noms qui nous ont paru vraiment dignes d'être signalés.

II

DIEUX ET DÉESSES

III

PRÊTRES

IV

NOMS GÉOGRAPHIQUES

V

EMPEREURS — PRINCES — PRINCESSES

1° *Empire romain.*

2° *Souverains étrangers.*

VI

POUVOIRS PUBLICS

Dates consulaires.

2° Fonctionnaires supérieurs.

3° Fonctionnaires inférieurs.

VII

CORPS DE TROUPES

4° *Numeri.*

5° *Troupes de Rome.*

7° *Particularités, grades, emplois, guerres.*

VIII

ADMINISTRATION PROVINCIALE OU MUNICIPALE[1]

IX

COLLÈGES

1. Pour les municipalités et les collèges nous n'avons compris dans cette table que les faits importants.

X

PARTICULARITÉS DIGNES D'ÊTRE SIGNALÉES

TABLES

DU TOME XVIII DE LA TROISIÈME SÉRIE

I.—TABLE DES MATIÈRES

II. — TABLE ALPHABÉTIQUE

PAR NOMS D'AUTEURS

Pages.

TABLE DES PLANCHES

ANGERS, IMP. BURDIN ET C[ie], RUE GARNIER, 4.

